فلسفات السينما الجديدة

صور تُفكر

23.1.2022



روبرت سينربرنك

ترجمة: نيفين حلمي عبد الرؤوف



فلسفات السينما الجديدة

صور تُفكر


تمت ترجمة هذا الكتاب بدعم
مبادرة
ترجم
Tarjim Initiative

فلسفات السينما الجديدة

صور تُفكر

تأليف: روبرت سينربرنك

ترجمة: نيفين حلمي عبد الرؤوف

الطبعة الأولى: 2021

ISBN: 978_603_91584_1_7

رقم الإيداع: 1442/5270

هذا الكتاب ترجمة لـ:

Sinnerbrink, Robert

New philosophies of film:
thinking images

Cover Photo: Stalker, Andrei Tarkovsky, 1979

الآراء والأفكار الواردة في الكتاب تمثل وجهة نظر المؤلف



 www.mana.net | info@manaa.net | @ManaPlatform

المحتويات

إهداء

إلى لويز، أفضل رفيقة لمشاهدة الأفلام

وإلى إيفا وميمي، فيلسوفتي السينما المستقبليتين!

تمهيد

للوهلة الأولى، تبدو السينما والفلسفة مجالين من الصعب مد أواصر الصلة بينهما. وليس بين نشاط ارتياد السينما ونشاط إجراء المحادثات الفلسفية الكثير من السمات المشتركة. فالفلاسفة نادرًا ما يظهرون في الأفلام، رغم أن المرات التي ظهروا فيها كانت مثيرة عادةً للاهتمام. كما نجد، على سبيل المثال، في مشهد لا يُنسى من فيلم جان لوك جودار «حياتي التي أعيشها» (Vivre sa vie,1962)، حيث تتحاور نانا، بطلة الفيلم الجميلة، مع فيلسوف حقيقي (بريس باران) في أحد المقاهي. فيتحدّثان عن ضرورة التحدث، وصعوبة التعبير عما يعنيه المرء، والتضارب بين الكلام والفعل، وما إذا كان بوسع المرء التحدث والعيش في الوقت نفسه. وبينما يتحدث الفيلسوف مسهبًا تستدير نانا إلى الكاميرا وتخاطبنا بنظرتها الساحرة الغامضة، في حركة بسيطة لكنها تطرح العديد من الأسئلة مثل: ما التجربة التي نطلق عليها «سينما»؟ كيف ترتبط السينما بالفلسفة؟ هل من الممكن أن تجمعهما علاقة تقوم على لقاء حقيقي بين العقول (والأجساد)؟ هل تستطيع الأفلام ممارسة الفلسفة؟

هذا الكتاب مُكرس لمعالجة هذه الأسئلة، مستكشفًا، على وجه التحديد، العلاقة بين السينما والفلسفة. وهما مجالان أصبحت تجمعهما علاقة صداقة مقربة بعدما كانا غريبين كليًا. فلا شك أن الازدهار الذي شهدناه مؤخرًا في الكتابة الفلسفية عن السينما أتى مفاجأة سارّةً جدًا. إذن ما هذه «الفلسفات الجديدة التي تتناول السينما»؟ ولِمَ تعاونت الفلسفة ونظرية السينما على نحو مثمر (ومليء بالمتاعب أحيانًا)؟ يستكشف هذا الكتاب الموجة الجديدة من نظرية السينما الفلسفية التي تحدت النموذج الفكري الأقدم (المعروف باسم «النظرية الكبرى»). وتتميز المناهج الفلسفية ضمن هذه الموجة باستعادة وتجديد بعض إشكاليات نظرية الفيلم الكلاسيكية، بما فيها قضية أنطولوجيا الفيلم، والسؤال حول كون السينما فنًا، وكيف نفهم الأفلام ونفسرها. في الفصول التالية سوف أركز على ثلاثة تيارات رئيسة: النقلة المعرفية التحليلية في نظرية السينما، والتيار البديل (ورواده ستانلي كافيل وجيل دولوز) الذي يستكشف كيف تستجيب السينما والفلسفة إلى الإشكاليات المشتركة (السينما-الفلسفة)، وفكرة «السينما كفلسفة» (أي أن الأفلام لا تكتفي بتوضيح القضايا الفلسفية بل «تتفلسف» بطريقتها الخاصة). ولأن من الأفضل عرض أساليب التفكير

بدلًا من وصفها، فإن الفصول الثلاثة الأخيرة من هذا الكتاب تقدم نماذج فعلية على مجال «السينما-الفلسفة»، وتركز على أفلام بعينها لثلاثة مخرجين معاصرين يتميّزون بأعمالهم المعقدة؛ وهم ديفيد لينش ولارس فون ترير وتيرانس ماليك. أملًا، عبر ذلك، في إظهار كيف أن العلاقة بين السينما والفلسفة تنطوي على إمكانية التحوّل إلى لقاء ذي تأثير تحويلي على كلا المجالين؛ أي تجربة جمالية تستطلع أساليب تفكير جديدة.

لأي كتاب مصادر إلهام كثيرة يجسدها من ساهموا في تشكلّه وفي نضوج أفكاره التي تظهر أخيرًا في صورة كلمات مكتوبة. ومن بين العديد من أصدقاء والزملاء الذين شجعوني على مدار سنوات، أدين بالفضل إلى كل من يرد ذكره فيما يلي وأشكرهم على ما قدموه من اقتراحات بناءة أو دعم غير مشروط أو محادثات ملهمة: لويز دارسينز، ميشيل بولوس والكر، ويليام براون، رومانا بيرني، هافي ساريل، ألان نشولودينكو، فليسيتي كولمان، مارك دي ليو، داميان كوكس، جان فيليب ديرانتي، إليزابيث ديورنج، جوان فونكر، وفريق تحرير مجلة «فيلم-فيلوسوفي»: جريجوري فلاكسمان، دانيل فرامبتون، باريس جوت، مايكل جودارد، جريج هايندج، لالين جايامان، فيونا جينكينز، نويل كنج، أندرو كليفان، تارجا لاين، أدريان مارتن، ديفين مارتن جونز، جون مولاركي، ميريد فيليبس، أورما رافيف، دانيل روس، ويليام روثمان، ريتشارد سميث، ديفيد صورفا، جاين ستادلر، ليزا تراهير، جريج تاك، توماس وارتنبيرج، ماجدالينا زولكوس. أود كذلك أن أشكر ديفيد أفيتال وتوم كريك وجايلز هيرمان، وميرا إيجلنج من دار نشر كونتنيوم لتشجيعهم لي على تبنّي هذا المشروع وعلى إعداد مسودة هذا الكتاب للنشر.

شكر وعرفان

بعض فصول هذا الكتاب تعتمد على كتابات نشرت من قبل في إصدارات أخرى، وأودُّ أن أشكر محرري المطبوعات التالية لسماحهم لي باستخدام أجزاء من النصوص التالية.

المقدمة والفصل الأول:

Sinnerbrink, Robert (2010), "Disenfranchising Film? On the Analytic-Cognitivist Turn in Film Theory," in Jack Reynolds, Ed Mares, James Williams and James Chase (eds), Postanalytic and Metacontinental: Crossing Philosophical Divides. London/New York: Continuum, pp. 173–189.

Sinnerbrink, Robert (2011), "Re-enfranchising Film: Towards a Romantic Film-Philosophy", Havi Carel and Greg Tuck (eds) New Takes in Film-Philosophy. Palgrave Macmillan, pp. 25–47.

الفصل الرابع:

Sinnerbrink, Robert (2010), "Cognitivism goes to the movies (review article)": Paisley Livingston and Carl Plantinga (eds), The Routledge Companion to Philosophy and Film; Carl Plantinga, "Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience;" Torben Grodal, "Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film"; Projections: The Journal for Movies and Mind, 4, (1), Summer, 83–98.

الفصل التاسع:

Sinnerbrink, Robert (2009), "From mythic history to cinematic poetry: The New World viewed". Screening the Past, 26 http://www. latrobe.edu.au/screeningthepast/26/early-europe/the-new-world.html (accessed December 22, 2009).

Sinnerbrink, Robert (2011), "Song of the Earth: Cinematic Romanticism in Malick's The New World", in Thomas Deane Tucker and Stuart Kendall (eds), Terrence Malick: Film and Philosophy. London/New York: Continuum, pp. 179-96.

أودُّ كذلك أن أعبر عن تقديري لمجلس الأبحاث الأسترالي لما منحه لي من دعم مالي عبر منحة ديسكفري في أثناء تأليف كتاب «السينما كفلسفة: فهم التفكير السينمائي» (بالاشتراك مع ليزا تراهير ود. جريجوري فلاكسمان). أتاحت لي هذه المنحة إجراء قدر كبير من الأبحاث اللازمة لكتابة هذا الكتاب. وأخيرًا أشكر طلبتي في قسم الفلسفة، بجامعة ماكواري، الذين كانت مشاركتهم وحماسهم في أثناء تدريسي مقرر «السينما والفلسفة» مصدر إسهام كبير إلى تفكيري.

مقدمة: لِمَ ذهبت الفلسفة إلى دار العرض السينمائي؟

على مدار المئة عام الأخيرة تقريبًا، عزفت الفلسفة إجمالًا عن تناول السينما. وإذا نظرنا إلى أعمال أعظم مفكري العصر الحديث نادرًا ما نرى للسينما ذكرًا. في عام 1906، تحدث الفيلسوف الفرنسي هنري بيرجسون، المنتمي للمذهب الفلسفي الحيوي، عن «الآلية السينماتوغرافية» للوعي لا لغرض سوى انتقاد «الوهم السينماتوغرافي» الذي عبره تُكوّن الحركة الظاهرة من سلسلة من الصور الثابتة (بيرجسون 2005: 251-2). أما المفكر الألماني مارتن هايدغر، ففي خضم حوار شيق تعرض فيه إلى فيلم «راشمون» (Rashomon,1950) للمخرج الياباني كوروساوا، فقد أدان السينما والتصوير الفوتوغرافي لكونهما جزءًا من عملية اختزال الفن في مصدر جمالي تنتجه التكنولوجيا الحديثة (هايدغر 1982: 15-17). ويعتبر الفيلسوف الظاهراتي الفرنسي موريس ميرلوبونتي الاستثناء الذي يثبت القاعدة، إذ كتب مقالًا قصيرًا عن السينما وعلم النفس (علم نفس مدرسة الجشطلت على وجه التحديد)، وأبدى ملاحظات مهمة على نماذج سينمائية في أعماله تتناول الفلسفة الظاهراتية (1964: 48-59؛ 2002). وعلى الرغم من الاهتمام الواضح الذي أبداه ميرلوبونتي بالأفلام، فإن الفلسفة الظاهراتية الفرنسية، ككل، تميل إلى تجاهلها. وقطعًا لم تضطلع الفلسفة الظاهراتية -بقسميها الكلاسيكي (ظاهراتية هوسرل) والفرنسي (ظاهراتية ميرلوبونتي)- بدور في التنظير حول السينما إلا في السنوات الأخيرة فحسب (انظر كاسبير 1991؛ سوبشاك 1992). حتى الحماس الذي أبداه فالتر بنيامين حيال الأبعاد الثقافية والتحررية السياسية للسينما كان ممزوجًا بقلق حول دور السينما في «إضفاء طابع جمالي فني على ما هو سياسي» (انظر بنيامين 2006: 269).

علاوة على ذلك، طالما قُدمت السينما في الثقافة الحديثة في صورة «الآخر المناقض» للفلسفة الجادة. فيقال إن الفيلسوف لودفيج فيتغنشتاين كان يهرع إلى دور العرض السينمائي المحلي فور انتهائه من إلقاء محاضراته المضنية في جامعة كامبريدج، ويروّح عن نفسه بالجلوس بالصفوف الأمامية ومشاهدة الأفلام. صُور حب فيتغنشتاين للأفلام الموسيقية وأفلام الغرب الأمريكي والأفلام البوليسية الهوليوودية في أغلب الأحيان

باعتباره تنفيسًا للضغط العصبي الناتج عن مشاق التحليل المفاهيمي (انظر جيلمور 2005). وقد ظل التصور الشائع عن علاقة الفلسفة بالسينما -حتى العقود الأخيرة على الأقل وضمن التقليد الأنجلو-أمريكي (التحليلي) على وجه التحديد- يتمحور حول كون السينما تسلية ممتعة، أو نموذجًا جماليًا أو مصدرًا تستقى منه نظريات أحيانًا، لكنها ليست ذات قيمة فلسفية أصيلة. ويكشف لنا اضطرار فيلسوف مثل ستانلي كافيل إلى شرح حيثيات قراره -باعتبار الأفلام، مثل الأفلام الكوميدية الرومانسية والأفلام الميلودرامية، فلسفة على نحو جدي- مدى تغلغل التصور السابق. يرى كافيل أن اللغز الأكبر يتعلق بتفسير لمَ تجاهلت الفلسفة السينما، ولِمَ ظلت علاقتهما على قدر كبير من التضارب. فمن ناحية نجد تجنب الفلسفة المستمر للسينما كما لو أن الفلسفة تعي قدرة السينما على تحديها (كافيل 2008: 14).

من ناحية أخرى، ثمة علاقة انجذاب بين السينما والفلسفة (كافيل 1999: 25)، فالسينما تقدم «صورة متحركة للشكوكية» تغازلها الفلسفة وتسعى إلى نبذها في الوقت ذاته (كافيل 1981: 188-9). هذا التلاقي بين السينما والفلسفة، رغم ما يتسم به من تضارب، لا ينبغي أن يعني أن الفلسفة أصبحت الآن قادرة على تجديد نفسها عبر الاستحواذ على السينما وتملُّكها. بل إن المسألة تتعلق، كما أزعم في هذا الكتاب، بتوضيح كيف يؤدي التلاقي بين السينما والفلسفة إلى فتح سُبل جديدة للتفكير.

الغرض من هذا الكتاب هو عرض مقدمة عن الموجة الجديدة الديناميكية من التفلسف حول السينما، إلى جانب تقديم إسهام مستقل إلى هذا المجال الصاعد الذي يمزج بين فرعين معرفيين، أي الفلسفة والسينما. وهو مناسب لمحبي السينما والشغوفين بها وقارئي الفلسفة المتمرسين (وقد يجتمع الاثنان في قارئ واحد!) ويهدف إلى تقديم صورة عن هذا المجال الصاعد الذي يجمع بين السينما والفلسفة، وكيف أصبح واحدًا من أكثر المجالات إثارة في علم الجمال اليوم. إلا أن هذا المجال لم ينشأ في فراغ. فبزوغ فلسفات السينما الجديدة، التي اعتمدت بشدة على الفلسفة التحليلية وعلم الجمال وعلم النفس المعرفي، قد تزامن مع تراجع نظرية الشاشة التي سادت عقد السبعينيات من القرن العشرين (والمرتبطة بمجلة «الشاشة» [سكرين] البريطانية). وتتميز هذه الفلسفات كذلك بما بذلته من جهد لإعادة صياغة كثير من إشكاليات نظرية السينما

الكلاسيكية -كتلك المتعلقة بأنطولوجيا الفيلم، والتساؤل حول كون السينما فنًا، إلى جانب الأسئلة الأخرى المرتبطة بالسرد والشخصيات والنوع السينمائي وحرفة التأليف- ضمن نموذج فكري مُجدّد فلسفيًا ومُعدل على المستوى النظري (يحل محل النموذج الفكري الأقدم القائم على النظرية التحليلية النفسية-السيميائية للسينما). وبغضّ النظر عن رأي المرء في هذه النقلة، أي الموجة الجديدة الفلسفية من نظرية السينما، والتي أطلق عليها النموذج المعرفي-التحليلي، فإنها تكتسب تأثيرًا لا ينفك عن التزايد في عصرنا الحالي[1].

رغم ذلك، وفي الوقت نفسه، تتحدى مناهج فلسفية بديلة هذا النموذج الفكري الآن، وهي مناهج نبذت كذلك النموذج الأقدم لنظرية السينما/الشاشة. في الفصول اللاحقة، سوف استكشف تلك السبل البديلة لتناول العلاقة بين السينما والفلسفة، لا سيما فكرة «الفيلم بوصفه نوعًا من الفلسفة» (انظر مولهال 2002، 2008؛ وارتنبيرج 2007). وعبر ذلك أشجع على مزيد من الاشتباك التفاعلي بين الأسلوب العقلاني الذي يميز فلسفة السينما التقليدية والتقليد الثانوي متعدد الاختصاصات الذي أطلق عليه «السينما-الفلسفة»، وهو منهج بديل يجمع بين التأمل الفلسفي المستنير والانفتاح الجمالي لدى السينما. هدفي هو توضيح الفرص الخصبة لإعادة التفكير في العلاقة بين الفلسفة والسينما، والتي يتيحها التلاقي بين فلسفات السينما الجديدة ومجال السينما-الفلسفة، وتُعد طرقًا متعارضة ومتكاملة في الوقت نفسه لاستكشاف الأبعاد الفلسفية للصور المتحركة[2].

دليل القارئ للاطلاع على مجال السينما والفلسفة

لقد تنامى الاهتمام بالعلاقة بين السينما والفلسفة وازدهر في العقود الثلاثة الأخيرة، كما صاحبه طفرة مذهلة في الاهتمام بالإجابات الفلسفية على الأسئلة المرتبطة بنظرية السينما الكلاسيكية واستكشاف متحمس

(1) تلك بالطبع مصطلحات متنافسة. مع ذلك تظل نظرية السينما التي تضع نفسها على طرف النقيض من «النموذج الفكري القديم» (التحليلي النفسي والسيميائي و«القاري») تتميز بمجموعة من المشكلات والجدالات والحجج المشتركة، وتتضمن كُتابًا ناقشوا علنًا أعمال بعضهم، ويمكن اعتبارها «حركة» لها آراء مشتركة حول ما تتكون منه «فلسفة السينما».

(2) استُخدِمت مصطلحات «الفيلم» و«السينما» و«الصور المتحركة» على نحو متبادل على مدار الكتاب، مع الانتباه للاختلافات الاصطلاحية بينهما.

لفكرة «الفيلم كفلسفة»[1]. ومع ابتعاد نظرية السينما عن التنظير السيميائي والتحليلي النفسي، اكتشف الفلاسفة المتع المتعددة للأفلام. فيمكننا الآن التحدث عن «فلسفة السينما» بوصفها مجالًا مستقلًا يضم جدالات نظرية خاصة به، ومذاهب فكرية متنافسة، وبرامج بحثية[2]. وعلى الرغم من أن ستانلي كافيل نشر أعمالًا حول هذا الموضوع في سبعينيات القرن العشرين (الطبعة الأولى من كتاب «العالم المُشاهد» [The World Viewed] صدرت عام 1971)، فإن فلسفة السينما لم تظهر بوصفها مجالًا متخصصًا إلا في منتصف الثمانينيات وعلى مدار التسعينيات[3]. ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الفترة قد شهدت كذلك بداية تعرُّض النموذج الفكري السائد في نظرية السينما -الذي رفضه كل من بوردويل وكارول وأسمياه «النظرية الكبرى»- إلى ما قد يُعتبر أزمة نظرية تضرب بجذورها في المجال ذاته.

يؤكد دي إن رودويك أن في ثمانينيات القرن العشرين واجهت دراسات السينما تحديات على ثلاث جبهات، إذ فقدت سطوتها لصالح ثلاثة مجالات أخرى؛ وهي الدراسات التاريخية وعلم النفس المعرفي والفلسفة التحليلية (2007أ: 94-5). والجزء الأكبر من النظريات التي تُنبذ الآن باعتبارها «نظرية كبرى» -والمُستلهمة من نظرية التحليل النفسي والسيميائية والبنيوية وما بعد البنيوية الفرنسية- من الأدق وصفها بمصطلحات مثل «فلسفة الجمال» أو «فلسفة السينما» (رودويك 2007أ: 100). لا شك في أن المنهج الفلسفي الذي تبناه مُنظرون مثل كافيل ودولوز -الذي أطلق عليه السينما-الفلسفة- يصب في «نوع من الفلسفة تركّز على الإنسانيات وتوزع اهتمامها التأملي والنقدي بالتساوي بين التزاماتها الإبستمولوجية والأخلاقية» (رودويك 2007أ: 92). لكن، ولدواعي الأسف، أسفر الهجوم التحليلي-المعرفي على «النظرية» لافتقادها المصداقية العلمية وقوة الحجة الفلسفية عن تأثير بغيض «يطرح رفضًا إبستمولوجيًا للإنسانيات كأمر واقع» حسبما يلاحظ رودويك (2007أ: 98).

يمكن تعريف الأعمال الفلسفية المعاصرة التي تتناول السينما بعدد من التيارات الفكرية المتنافسة، رغم ما في هذا المسعى من مجازفة بالتعميم. ففي

---

(1) للاطلاع على نظرة شاملة حول هذا الموضوع، انظر ليفنجستون وبلانتينغا (2009).

(2) للاطلاع على نظرة عامة دقيقة حول الأعمال الحديثة في هذا المجال، انظر وارتنبيرج.

(3) من أهم الأعمال في هذا المجال بوردويل (1989 ب) وكافيل (1979 [1971]، 1981، 1996) وكارول (1988 أ، 1988 ب) وألان (1995) وكاري (1995) وام سميث (1995) وبوردويل وكارول (1996أ) وألان وسميث (1997) وبلانتينغا وجي إم سميث (1999).

حين تراجع التقليد التحليلي النفسي والسيميائي، حافظت رؤى نظرية أخرى على أهميتها (مثل الدراسات الثقافية ونظرية الإعلام وما بعد الاستعمارية ودراسات النوع ونظرية أحرار الجنس، ودراسات التلقي، ودراسات تاريخ الإنتاج المسرحي، والمناهج التاريخية والعابرة للثقافات، وتاريخ السينما، لا سيما الأعمال السينمائية المبكرة، وغير ذلك من أفرع المعرفة). وعلى الجانب الآخر، بدأت مجالات «ما بعد النظرية» والمدرسة المعرفية والفلسفة التحليلية، ومؤخرًا علم الأعصاب وعلم الأحياء التطوري في الاندماج داخل نموذج فكري بحثي بالغ الضخامة. ويؤكد هذا النموذج أن دراسات السينما ينبغي عليها، من حيث المبدأ، الاستفادة من أفضل أشكال العلم المتاحة، والتوافق مع الطبيعانية الفلسفية، وإظهار نتائج تراكمية قابلة للاختبار. ويمكن لنا تعريف هذين النموذجين، بالترتيب، بالمنهج الثقافي-التاريخي في مقابل المنهج المعرفي-الطبيعاني لدراسة السينما[1].

ويأتي البزوغ الأخير لمجال السينما-الفلسفة بوصفه منهجًا منفصلًا، أسسه كافيل ودولوز في رأيي، ليعارض تلك التيارات الفكرية. فقد تناول كافيل ودولوز الفيلم في أعمالهما الرائدة بوصفه شكلًا فنيًا قادرًا على الشروع في استكشاف سينمائي واضح لموضوعات ذات أهمية فلسفية، وهو استكشاف قد يدفع الفلسفة إلى الاستجابة بطريقتها لما تتيح لنا الأفلام اختباره (انظر كافيل 1979، 1981، 1996؛ دولوز 1986، 1989). في السنوات الأخيرة ظهر عدد من الأعمال المهمة التي استلهمت فكر دولوز وكافيل، وهي أعمال تتميز بمحتوى نقدي يتناول تنويعات على الموضوعات الرئيسية في السينما-الفلسفة (بيرساني ودوتويت 2004؛ مولهال 2002، 2008؛ فرامبتون 2006؛ بيريتز 2008؛ مولاركي 2009). إن مجال الفلسفة-السينما يتميز عن «فلسفة السينما» المتعارفة، والتي ترتبط عادةً، وليس دائمًا، بالمنهج المعرفي-الطبيعاني، لكن هذا لا ينفي أيضًا وجود بعض التيارات المتعارضة والمثيرة للاهتمام داخل التقاليد الفكرية المهيمنة (انظر مولاركي 2009: 55-133).

إن ما يميز كافيل ودولوز عن الاتجاه الأنجلو-أمريكي السائد من فلسفة السينما هو تشككهم في «التحامل الأفلاطوني» على الفن، أو ما يطلق عليه أرثر دانتو «حرمان الفن من حقوقه على يد الفلسفة» (1986)؛ أي السعي إلى إدراج الأعمال الفنية ضمن خطاب فلسفي يمكّننا من السيطرة على العمل

(1) للاطلاع على تلخيصات مفيدة حول هذه النقلة التحليلية-المعرفية، انظر جوت (2010: 2-6) وسميث (2010).

وفهمه وإخضاعه إلى قضايا أخلاقية أو نظرية. وإلى جانب كافيل ودولوز، اشتبك فلاسفة آخرون (مثل جاك رانسيير 2004، 2006) في مساعٍ نقدية مماثلة لهذا التحامل الأفلاطوني (انظر وارتنبيرج 2007: 15-13)، مسلطين الضوء على أهمية العاطفة والمتعة والفكر في تجربتنا للأفلام. النقطة التي تجمع بين هؤلاء المفكرين هي مبدأ آخر معادٍ للأفلاطونية ألا وهو الالتزام السياسي الأخلاقي تجاه النزعة المساواتية الكامنة في السينما بوصفها شكلًا فنيًّا تكنولوجيًّا يتمتع بشعبية حقيقية وإمكانيات ديموقراطية متأصلة. تنفرد السينما بقدرتها على جعل أي موضوع أو حدث يستحق التمثيل الزماني الصوتي المرئي لما تتمتع به من قدرة تكنولوجية على التسجيل. إنها تفرض نوعًا من «المساواة الأنطولوجية» السخيّة التي تشمل الأفراد والأشياء والأحداث المجسدة على الشاشة (انظر كافيل 1979: 37). تنتمي السينما دون شك إلى ما يطلق عليه رانسيير «نظام الحكم الجمالي الخاص بالفن»، وهو نظام يحطم تراتبيات التمثيل الهرمية التي تتكوّن منها النُظم الأكثر تقليدية، ويفتح نطاق التجربة لتَسع أشكالًا متعددة من التمثيل، ومن ثم يستشرف إمكانية طرح نقد جمالي للثقافة المعاصرة (2004: 20-30). هذا المنهج الفلسفي الثالث في التعامل مع السينما -الذي جسده ظهور مجال السينما-الفلسفة- هو تحديدًا ما سوف استعرضه في الفصول اللاحقة من هذا الكتاب جنبًا إلى جنب مع إمكانية إيجاد نوع مميز من «التفكير السينمائي» يقاوم الاختزال في النظرية الفلسفية.

لِمَ الاهتمام بفلسفة السينما الآن؟

إن نظرة سريعة على تاريخ نظرية السينما تكشف لنا عن علاقة ارتباط وتجاذب راسخة بين الفلسفة والسينما. فجميع منظري الأفلام الكلاسيكيين العظماء -على غرار منستربيرج وأرنهايم وبولاج وإيزنشتاين وبازان وكراكاور ومورن وغيرهم- مارسوا التأمل الفلسفي؛ الذي تمحور حول السينما بوصفها فنًا ووسيطًا. وحول أنطولوجيا السينما ومسألة الواقعية والتعبير السينمائي والأهمية الثقافية-الأيديولوجية للسينما (انظر كولمان 2009). لكن عقب هذه البداية المبشرة ظل التأمل الفلسفي في الأفلام خاملًا نسبيًّا[1].

(1) كان إيان جارفز (1987) أحد رواد فلسفة السينما الجديدة، إذ نشر مقالات عن أفلام بيرجمان عام 1959 في أوائل الستينيات، ونشر كذلك مقالات متنوعة عن السينما والفلسفة على مدار عقدي السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين. وإلى جانب كتاب «العالم المُشاهد» لكافيل (الطبعة الأولى عام 1971)، ظهرت مقالات مهمة في السبعينيات بقلم أليكسندر سيسنوك (1973، 1974) وفرانسيس سبارشوت (1975، 1985).

يورد فيلسوف السينما البارز نويل كارول أسبابًا تاريخية وفكرية تفسر وضع الخمول هذا (2008). من الناحية التاريخية، يدعي كارول أن ظهور عدد من الفلاسفة الملمّين بالسينما يكفي لتكوين «كتلة نقدية» من المنظّرين السينمائيين ذوي العقلية الفلسفية قد استغرق جيلًا أو اثنين (2008: 1-2). ومن الناحية الفكرية، هجرت نظرية السينما مشاغلها «الفلسفية» التقليدية، في أواخر الثمانينيات وطوال التسعينيات وتبنت منهجًا «ثقافيًا» أدى إلى إحداث فراغ فكري، على حد تعبير كارول، تاق الفلاسفة إلى ملئه (2008:2). كلمة «فلسفة» لدى كارول تعني الفلسفة الأنجلو-أمريكية الحديثة، لا النطاق الواسع من التقاليد الفلسفية الأوروبية والأنجلوفونية. أما زعمه وجود «فراغ فكري»، فلا بدّ أنه قصد به أن نظرية السينما التي أُنتجت خلال تلك العقود كانت فارغة بطبيعتها ما جعلها صالحة لإعادة التأهيل الفلسفي. حسب هذه الرؤية، أصبحت المهمة «التهذيبية» للفلسفة، على الأقل بالنسبة لمعتنقيها، هي إنقاذ نظرية السينما من الموت الأدبي والفكري. وكما هو متوقع، قابل الفلاسفة والمنظّرون السينمائيون المتعاطفون هذا النوع من «التدخل الإنساني» بمزيج من السخط والضيق (انظر فرامبتون 2006؛ براون 2010). ومن ثم يطرح السؤال التالي نفسه: ما طبيعة هذه الأزمة التي تعرضت لها نظرية السينما والتي هبّت الفلسفة لمواجهتها بكل حماس؟

سوف أتناول في الفصل الأول النقد الموجهة لـ«النظرية الكبرى» بمزيد من التفصيل. أما في هذا الموضع، فيمكنني تلخيص السمات الأهم في هذا النقد، ألا وهي اعتماده على رفض للمناهج النقدية-الأيديولوجية والتأويلية والتحليلية النفسية، وكذلك تحييده إلى حدٍّ كبير للتوجه السياسي القوي الذي ميز الأشكال الأولى من نظرية السينما لا سيما التزامها الجلي بالنظرية والسياسة الماركسية النسوية. عوضًا عن ذلك، فضّل النموذج الفكري الجديد لنظرية السينما الفلسفية استلهام الماضي في رحلته نحو المستقبل، إذ سعى إلى استعادة بعض الإشكاليات التقليدية لدى نظرية السينما الكلاسيكية ومعالجة هذه الإشكاليات استنادًا إلى ما تقدمه الفلسفة التحليلية وعلم النفس المعرفي وغيرهما من المجالات التجريبية ذات الصلة (بما فيها علم الأعصاب وعلم الأحياء التطورية). يمكن اعتبار هذا النموذج بالأحرى نموذجًا طبيعانيًا أكثر من كونه تأويليًا (إذ يبدي اهتمامًا أكبر بالنظريات التفسيرية القائمة على العلوم الطبيعية مقارنة بالأشكال الإنسانية من التأمل أو التفسير). استوعب هذا النموذج الجديد

علم النفس المعرفي والتجريبي، والأساليب الجدلية المرتبطة بالفلسفة التحليلية، ورفض المناهج ذات الالتزام السياسي والأيديولوجي-النقدي، وفوق ذلك قلل من أهمية التركيز على تأويل الفيلم على عكس النموذج السابق. أُطلق على هذا النموذج الفكري «النموذج المعرفي-التحليلي» لنظرية السينما (وتلك تسمية تعوزها السلاسة لكنها تجسد السمات المشتركة لهذا النموذج الجديد).

لكن هل يقدم هذا الملخص صورة كاملة عما حدث؟ حقًّا ثمة صلة بين نبذ نظرية السينما المتأثرة بالفلسفة القارية وصعود فلسفة السينما الجديدة، لكن الأمر لا يقتصر على مجرد نقلة من النموذج القاري إلى النموذج المعرفي التحليلي. يوجد، على سبيل المثال، مفكّرون مهمّون لا يمكن تصنيفهم بسهولة حسب هذا التقسيم الدقيق (منهم ستانلي كافيل). فنجد مفكرين «قاريين» تتبنّى أعمالهم حول السينما توجهًا عقلانيًّا (مثل ألان باديو 2005)، أو تضم أعمالهم حول فلسفة السينما عناصر «معرفية» محددة (مثل دولوز)؛ يوجد كذلك منظّرون تمزج أعمالهم بين المدرسة المعرفية والأخلاقيات والنظرية الثقافية والظاهراتية «القارية» (انظر باكلاند 2009؛ لاين 2011؛ سوبشاك 1992؛ ستادلر 2008). وكما تشير هذه الملاحظات، الأعمال الأكثر إثارة للاهتمام في هذا المجال الصاعد تتجاوز هذا التقسيم بأساليب مثيرة ومبتكرة، فتحتفظ بالأفكار الأعظم قيمة في النموذج القديم، وفي الوقت نفسه تصقل تركيزها الفكري بأفكار النموذج الجديد. كيف إذن نصف المناهج المعاصرة المتنافسة للتفلسف حول السينما؟

أود هنا أن أميز بين طريقتين لممارسة «السينما والفلسفة»: (1) فلسفة السينما، منهج إيضاحي نظري لتحليل طبيعة السينما وتجربة مشاهدة الأفلام، (2) السينما-الفلسفة، منهج تفسيري جمالي يتسم بالتأمل الذاتي، ويتخذ الحوار بين السينما والفلسفة طريقة بديلة للتفكير. في المناهج التي تسمى «فلسفة (موضوع ما)»، تحلّل الفلسفة موضوعها تحليلًا مفاهيميًّا، وتطرح نظريات حوله لأن هذا الموضوع عاجز عن القيام بذلك. تنتمي فلسفة السينما إلى هذا التقليد من مناهج «نظريات موضوع ما» الذي يسعى بشتى الطرق إلى تقديم تعريف مفاهيمي للنظريات التي تدّعي تفسير موضوع ما أو تقصّيها في إطار تجريبي أو طرح نقد فلسفي لها (والموضوع في هذه الحالة هو السينما والأفلام والصور المتحركة وغير ذلك).

أما الاتجاه البديل، أي «السينما-الفلسفة»، فهو نمط من التحقيق الفلسفي الذي يتشكّك في الميل الشائع إلى تمييز التنظير المفاهيمي فلسفيًا على الجماليات السينمائية. تجادل السينما-الفلسفة بأن السينما ينبغي عدّها مشاركة في تأمل مهم فلسفيًا عبر الوسيط السينمائي ذاته، أو قادرة على تقديم نوع مميز «سينمائي» من التفكير (كما سأوضح في الجزء الثالث من هذا الكتاب). إنها طريقة تعرض تجربتنا للعالم الحديث من منظور جمالي، وربما تُبدل من هذه التجربة؛ إنها طريقة تُحفز الفلسفة على النظر في حدودها بل وعلى تجريب أشكال جديدة من التعبير الفلسفي.

وعوضًا عن حصر هذه المناهج المتنافسة في تقسيم ملتبس يصنفها إلى مناهج تحليلية أو قارية، من الأفضل لنا إعادة التفكير فيها بوصفها تعبر عن اختلاف بين منهج عقلاني وآخر رومانتيكي للتنظير السينمائي. هاتان الفئتان تجسدان على نحو أفضل الاختلافات المهمة بين ممارسي فلسفة السينما ومناصري مجال السينما-الفلسفة. إذ تسعى المناهج التنظيرية العقلانية إلى تقديم نماذج تفسيرية لمختلف جوانب التجربة السينمائية. وهي توسع من النماذج التي تفسر، بناءً على أسس تجريبية، أنطولوجيا السينما، وتجربتنا مع الصورة المتحركة، وكيف نفهم قصة الفيلم، وما إلى ذلك. على الجانب الآخر، تسعى المناهج الرومانتيكية إلى تأمل نوع التجربة الجمالية التي تستدعيها السينما وتفسيرها أو توسيع نطاقها. وهي لا تهدف إلى شرح مغزى التجربة السينمائية واستيعابه فحسب، بل إلى طرح تساؤلات حوله ومحاولة فهمه؛ إنها تبحث عن طرق ملائمة للتعبير عن هذه التجربة الجمالية ضمن خطاب فلسفي يهدف إلى توضيح فهمنا للسينما ومن ثم تعميقه.

ربما نظن هنا أن هذه الفجوة بين المنهجين السابقين للتفلسف حول السينما تعكس جدالًا أعمق حول طريقة تصورنا للعلاقة بين العلم والفن. هل الفن، بما فيه السينما، قابل للاختزال في النظريات التفسيرية التي تطرحها أفضل النظريات العلمية المتاحة؟ أم هل فن السينما يعبّر عن أشكالٍ من المعنى تقاوم الاختزال في التفسيرات الشارحة الطبيعانية؟ كيف يمكننا الجمع بين ما تطرحه كل من فلسفة السينما والسينما-الفلسفة كي نوسع من نطاق تجربتنا للسينما وفهمنا لها ونعمق هذه التجربة؟ تلك هي بعض أهم الأسئلة التي تشكّل مسارات البحث والنقاش المطروحة في هذا الكتاب. إذ يتناول ظهور تلك المناهج الجديدة، ويحدد معالم الجدال

الذي يحركها، ويطرح إسهامًا متواضعًا في نظرية السينما الفلسفية عبر الدعوة إلى منهج أكثر تعددية لمعالجة العلاقة بين السينما والفلسفة. هذا الإسهام، الذي أقدمه في الفصول الأربعة الأخيرة من الكتاب، يقترح تغيير طريقتنا في التفكير (والكتابة) من أجل السماح للسينما بالتواصل مع الفلسفة بطرق أكثر انفتاحًا من الناحية الجمالية؛ وبهذه الطريقة قد نتمكن من تدشين طرق جديدة للتفكير باستخدام السينما/الأفلام، ومن ثم نساعد على إصلاح التقليد الفلسفي الذي يجرد الفن من حقوقه.

مخطط الكتاب

لهذا الكتاب ثلاثة أهداف: (1) عرض التطورات الأهم في الفلسفات المعاصرة التي تناولت السينما من كلا المنظورين التحليلي والقاري؛ (2) الدعوة إلى طرق جديدة للتفكير في العلاقة بين السينما والفلسفة لم تُطرح من قبل المنظرين الذين انشغلوا بهذين المجالين أو من اهتموا بفكرة السينما كفلسفة؛ (3) استكشاف إمكانية وجود علاقة بين الفلسفة والسينما قادرة على إحداث تغييرات أكبر في كلا المجالين. أزعم عبر هذا الكتاب أن علينا تجاوز الخصومة العدائية بين نموذج «النظرية الكبرى» والنموذج «المعرفي-التحليلي» والسعي بدلًا من ذلك إلى فهم هذه المناهج الجديدة بوصفها تعبيرًا عن تقليدين أو نمطين فكريين وهما: الأسلوب العقلاني والأسلوب الرومانتيكي من نظرية السينما الفلسفية. سوف أميّز هذين النمطين عبر رسم خطّ فاصلٍ بين «فلسفة السينما» بطابعها النظري والتوضيحي الأكثر تقليدية، والسينما-الفلسفة ذات الطابع التأملي والجمالي بل والتجريبي كذلك. ومن ثم يصبح التحدي الذي يواجه الممارسين المعاصرين هو إيجاد سبلٍ تمكنهم من التغلب على هذا الحاجز الفاصل بين التقليدَين العقلاني والرومانتيكي؛ أي تجنب تفضيل أحد قطبي هذا التعارض على الآخر، والعمل على الدمج بين التبصر الذي تتميز به فلسفة السينما والانفتاح الجمالي لدى السينما-الفلسفة على طرق السينما المميزة للتفكير.

في الجزء الأول، الذي يحمل عنوان «النقلة المعرفية-التحليلية»، سوف أعرض إجمالًا النقلة من الاتجاه المعروف بـ«النظرية الكبرى» إلى فلسفات السينما الجديدة، مقترحًا فهم هذه النقلة باعتبارها تُلخص بعض الإشكاليات الكلاسيكية في نظرية السينما في إطار نموذج فكري نظري مُجدد (ألا وهو النقلة المعرفية التحليلية في نظرية السينما). في

الفصل الأول، سوف أشرح الخطوط العريضة للأزمة التي واجهتها نظرية السينما/الشاشة والهجوم الذي شنه بوردويل/كارول على «النظرية الكبرى» (القارية) الذي أدى إلى النقلة المعرفية-التحليلة. وفي الفصل الثاني، أتناول مسألة الأنطولوجيا التي ظهرت مجددًا في فلسفات السينما الجديدة، والتي استعادت الإشكاليات التي شغلت نظرية السينما في أول عهدها وجددتها (مثل طبيعة الصورة المتحركة أو السؤال حول كون السينما فنًا أم لا). أما في الفصل الثالث، فسأعود إلى أسئلة السرد وصناعة الكتابة و«التماهي identification» أو التفاعل مع الشخصية. وخلافًا للنظريات التحليلية النفسية حول التماهي، طوّرت فلسفات السينما في عصرنا الحالي نظريات معقدة تتناول السرد وصناعة الكتابة والتفاعل العاطفي والنوع الفني. رغم ذلك، يظل السؤال: هل قللت تلك المناهج الجديدة من أهمية الدور الذي تلعبه المتعة والعاطفة والفكر في الأفلام الأكثر تعقيدًا وصعوبة (الدور الذي أطلق عليه «التفكير السينمائي»).

في الجزء الثاني، الذي يحمل عنوان «من المدرسة المعرفية إلى الفلسفة-السينما»، أبحث الأساليب التي طوّر عبرها فلاسفة السينما المعاصرون مجموعة متنوعة من الاستجابات النظرية للإشكاليات التي طرحتها نظرية السينما الكلاسيكية. فأتناول في الفصل الرابع بزوغ تشكيلة من المناهج «المعرفية»، بما فيها الرؤى التي يطرحها كارول وبوردويل حول السرد، إلى جانب نظرية كارل بلانتينغا المعرفية «المعتدلة» حول التفاعل العاطفي والأنواع السينمائية. في هذا الفصل أتعرض لإمكانيات التناول الفلسفي المعرفي للسينما وحدوده على حد سواء كي أنتقل إلى مناقشة جيل دولوز وستانلي كافيل، وهما اثنان من أهم المفكرين في مجال السينما-الفلسفة المعاصر. يستعرض الفصل الخامس الأساليب المتفردة التي اتبعها دولوز وكافيل في ممارسة الفلسفة-السينما، باعتبارها بدائل مهمة للاتجاهات المعرفية-التحليلية السائدة في مجال فلسفة السينما المعاصر. تُركز نسخة دولوز من الفلسفة-السينما على وضع تصور مفاهيمي للسينما من منظور إشكاليات الحركة والزمن، عوضًا عن دراسة أفلام أو أنواع سينمائية بعينها دراسة متعمقة. على النقيض من ذلك، يطوّر كافيل أنطولوجيا «كلاسيكية» للسينما ويستكشف دلالاتها -لا سيما مشكلة الشكوكية- عبر «قراءات» فلسفية مفصّلة لأفلام بعينها (أفلام تنتمي إلى أنواع سينمائية معينة مثل كوميديا تصالح الأزواج المُطلقين، أو ميلودراما المرأة المجهولة). يتشارك كلا المفكرين في وجهة النظر التي ترى أن السينما قد تكون استجابة

مهمة للشكوكية أو العدمية، أي فقدان الإيمان بالعالم، وبهذا تساعدنا في إيجاد سبل تُحيي صلتنا بالعالم. أما الفصل السادس فيبحث الفكرة المثيرة للجدل والتي ترى «السينما نوعًا من الفلسفة»، ويستعرض وجهات نظر مؤيدي هذا المنهج والانتقادات الموجهة إليه؛ وسوف أردّ على بعض تلك الانتقادات زاعمًا أن قيمة هذا المنهج لا تنبع من الحجج النظرية العامة بل هي مستمدة من ممارسته لنقد سينمائي فلسفي مفصّل وحيوي.

وأخيرًا، أستعرض في الجزء الثالث، الذي يحمل عنوان «التفكير السينمائي»، إمكانيات هذه المناهج الجديدة عبر دراسة أفلام لثلاثة مخرجين كبار ومبدعين وهم ديفيد لينش وفيلمه «إنلاند إمباير» (Inland Empire, 2006) الذي يقدم تأملًا معقدًا لهوليوود إذ تجابه أزمة؛ لارس فون ترير وفيلمه المثير للجدل «عدو المسيح» (Antichrist, 2009) والذي ينتمي لنوعية أفلام الرعب النفسي؛ وتيرانس ماليك وفيلمه «العالم الجديد» (The New World, 2005) الذي يقدم صياغة جديدة شاعرية لأسطورة بوكاهنتس. وبعيدًا عن كون تلك الأفلام أعمالًا بارزة واستثنائية في حد ذاتها، يمكن وصفها جميعًا بأنها «تقاوم النظرية» بطرق مختلفة؛ أي أنها تقاوم الاختزال في أطروحة فلسفية أو إشكالية نظرية أو شفافية تأويلية، وعبر ذلك تفتح سبلًا جديدة للتفكير تتحدى الفلسفة (وفلسفة السينما كذلك). إن تلك الأفلام تجسد أمثلة على ما أُطلق عليه «التفكير السينمائي»، والذي يتطلب طريقة مختلفة من التفكير الفلسفي (والكتابة الفلسفية) تستخدم السينما. وأختتم هذا الاستعراض لإمكانيات السينما-الفلسفة بفصل قصير يتناول مشهدًا رائعًا من فيلم «دون كيشوت» الذي لم يتمكن مخرجه أورسون ويلز من إتمامه، وكان موضوع تأمل دقيق ومفصل قدمه المُنظّر جورجيو أغامبين (2007). آمل أن يطرح هذا الكتاب سبلًا تمكننا من إعادة التفكير في العلاقة بين السينما والفلسفة وتجديدها عبر عرض التلاقي بين المجالين وعبر استكشاف الطرق المختلفة لممارسة السينما-الفلسفة[1].

(1) أشكر فيونا جينكينز وجريج تاك على تعليقاتهما المفيدة حول المسودة الأولى من هذا الفصل.

الجزء الأول:

النقلة المعرفية-التحليلية.

الفصل الأول

الإمبراطورية تضرب من جديد: النقد الموجه للـ«نظرية الكبرى»

في الجزء الأول من هذا الكتاب، سوف أعرض بعض المناهج الجديدة التي تتناول الأفلام من منظور فلسفي، وهي مناهج أطلق عليها النموذج المعرفي-التحليلي، وسوف أحلل الجوانب ذات الصلة من نقدها للنموذج السابق من التنظير السينمائي المعروف باسم «النظرية الكبرى». لقد أنتج هذا المنهج الأخير مجموعة من النظريات المهمة التي تعالج الجوانب الجمالية والنفسية والفلسفية للأفلام (انظر ليفنجستون وبلانتينغا، 2009). في الفصل الأول سوف أتناول بالبحث النقد المؤثر الذي وُجِّهَ للنظرية الكبرى على يد ديفيد بوردويل ونويل كارول وريتشارد ألان ومري سميث ومجموعة أخرى من النقاد. ويكمن خلف هذا النقد نزاع بين مناهج متنافسة لممارسة الفلسفة ترتبط بالانقسام الذي طال مناقشته بين الفلسفة القارية والفلسفة التحليلية (انظر سينربرنك، 2010). وبعد تناول بعض الجوانب الرئيسية من النقد الموجه للنظرية الكبرى، أتحول إلى بحث فلسفة كارول السينمائية (أي منهجه المعرفي الجدلي)، التي تنتقد مفهوم «جوهرية الوسيط» (وهي الفكرة التي تزعم أن للسينما وسيطًا قابلًا للتعريف، وهذا الوسيط يحدد أسلوبها الجمالي وقيمته) ومفهوم التأويل (الذي يخلط بين نظرية السينما والنقد السينمائي)، وأطروحة «الفيلم كلغة» (التي تزعم أن اللغة نموذج ملائم للتنظير السينمائي). سوف أعرض كذلك للنقد الذي وجهه بوردويل إلى علم تأويل الفيلم وإلى نظرية السينما التأملية، مشيرًا إلى وجود إشكاليات في نقد بردويل للمنهج التأويلي للفيلم. وعلى الرغم مما قدمه الاتجاه المعرفي التحليلي من منظومة ثرية من الأعمال النظرية، قد يكون كذلك عرضة للتشكيك لما يتبناه أحيانًا من منهج «اختزالي» في التعامل مع الأبعاد الأيديولوجية والتأويلية والجمالية المعقدة للأفلام. إن التحدي الذي نواجه ها هنا، حسب المنظور الجدلي التقليدي، يكمن في دمج الإبداعات النظرية التي تقدمها المناهج الجديدة والحفاظ في الوقت نفسه على كل ما له قيمة في النماذج الفكرية الأقدم. باختصار، الهدف هو تجنُّب كل من «الاختزالية» و«الدوغماتية» (أي شبح «النظرية الكبرى» المخيف).

النقلة الفلسفية في نظرية السينما

كل خمسة عشر عامًا تقريبًا، كما لاحظ أدريان مارتن (2006)، تمر دراسات السينما بنوع من التحوّل النظري المميز. فبعد النقلة التحليلية النفسية في الستينيات والسبعينيات والنقلة التأريخية في الثمانينيات والتسعينيات، أضحينا الآن، حسب تعبير مارتن، في خضم «النقلة الفلسفية» التي بدأت مع كتب دولوز عن السينما في فرنسا وأعمال كافيل في الولايات المتحدة (2006: 76). وقد تلا هذا التحول الذي دشنه دولوز تَوَجُّهُ «العديد من الفلاسفة المعروفين، على غرار برنارد ستيجلر وألان باديو وسلافوي جيجيك وجورجيو أغامبين وجاك رانسيير وغيرهم، نحو استكشاف حبهم للسينما» (مارتن 2006: 76). ولشرح هذه «النقلة الفلسفية» في نظرية الفيلم، ذكر بعض الفلاسفة الشعبية الثقافية العامة للأفلام، وإمكانياتها التعليمية (لا سيما فيما يتعلّق بتدريس الفلسفة)، وصعود المناهج المعرفية في علم النفس وفلسفة العقل (انظر كارول 2008؛ جوت 2010، شو 2008). وعلى الرغم من أن العناصر السابقة كلها ذات أهمية، فإن الأسباب الأبرز وراء هذه النقلة كانت ذات طبيعة مؤسسية ونظرية»؛ وهي تتعلّق بانهيار ما أطلق عليه بوردويل وكارول «النظرية الكبرى» -نظرية السينما التي جمعت، في أثناء عقدي السبعينيات والثمانينيات، بين وجهات النظر التحليلية النفسية والسيميائية والنقدية-الأيديولوجية- ونجاح المناهج التأريخية والثقافية والمتمركزة حول الإعلام في أن تحل محلها (1996أ). وفي أثناء «الفراغ النظري» الذي تلا احتضار «النظرية الكبرى» والنقلة الثقافية التأريخية، حسبما يرى كارول، قدمت الفلسفة الموارد النظرية اللازمة لتجديد الإشكاليات «الكلاسيكية» بنظرية الفيلم، وهي الإشكاليات التي تركت مُعلّقة مؤقتًا (انظر كارول 1988أ/ 1988ب).

وبغضّ النظر عن التوجهات النظرية لفلاسفة السينما المنتمين لموجة «ما بعد النظرية» الجديدة، فقد اجتمعوا على معارضتهم للنماذج الفكرية القديمة من نظرية السينما المؤسسية التي سادت في السبعينيات والثمانينيات واستلهمت التحليل النفسي والمدرسة البنيوية والسيميائية والنظرية الثقافية وغير ذلك من الاتجاهات المتنوعة في النظرية النقدية الألمانية وما بعد البنيوية الفرنسية[1]. ويعبر عنوان كتاب نويل كارول الصادر

---

(1) يعرف كارول «النظرية» بأنها «فقرة فنية قارية راقية، تتألف في المقام الأول من عناصر من فكر لويس ألتسير وجاك لاكان ورولان بارت، وتشتمل غالبًا على عناصر فرعية مستمدة من فكر ميشيل فوكو وجوليا كريستيفا

عام 1988 عن هذا أفضل تعبير: «إضفاء الغموض على الأفلام: التقليعات والمغالطات في نظرية السينما المعاصرة» (1988أ)[1]. تتحدّى نظرية السينما الفلسفية الجديدة النماذج السائدة، وتستلهم الفلسفة التحليلية لا «القارية» وتتبع المنهج المعرفي لا التحليل النفسي، وتتّخذ الاتجاه العلمي لا التأويلي، وتنشغل بتأطير الفرضيات التجريبية واختبارها لا بالتأمل أو التفسير. وتهدف هذه النظرية الجديدة إلى فهم السينما فهمًا عقلانيًا بدلًا من استكشاف رغبات اللاوعي، كما راعت استخدام لغة واضحة وحجج نظرية بدلًا مما أطلق عليه النقاد الرطانة الميتافيزيقية. وهكذا أضحت النظرية التحليلية المعرفية للسينما، بتفضيلها للنقاشات التحليلية والنماذج التجريبية القابلة للاختبار، المنهج المهيمن بازدياد في دراسات الأفلام.

تتّخذ القصة منعطفًا مثيرًا عند هذه النقطة إذ يتحدّى فلاسفة السينما الجدد منهجًا بعينه. يفيدنا ها هنا تمييز نويل كارول بين «نظرية السينما المعاصرة» في الستينيات والسبعينيات (أي المناهج السيميائية التي اعتمدت على النظريات التحليلية النفسية والماركسية حول الأيديولوجيا) و«نظرية السينما الكلاسيكية» التي ينتمي إليها المنظّرون الأوائل (على غرار أرنهايم وبازين) ومنظّرون أحدث (مثل في إف بيركينز وستانلي كافيل) (1988أ: 1). حسب كارول، تنقسم نظرية السينما السيميائية إلى موجتين، موجة أولى تأثّرت بأعمال اللغوي فيرناند دي سوسير (ورائدها هو المُنظّر كريستيان ميتز) وموجة ثانية (نظرية الشاشة/ مجلة سكرين في السبعينيات) مزجت المنهج السيميائي بالنظريات التحليلية النفسية (اللاكانية، نسبة إلى جاك لاكان) والماركسية (الألتوسيرية، نسبة إلى لويس ألتوسير) حول الأيديولوجيا. علاوة على ذلك، اتخذت الموجة الثانية من نظرية السينما بعدًا سياسيًا في أواخر السبعينيات بتأثير من التحليل النسوي للنوع ومن نقد الوظيفة الأيديولوجية لسينما هوليوود.

نقد «النظرية الكبرى»

يركز نويل كارول في نقده للنظرية الكبرى على التزامها الأعمى باتجاهات انتقائية من الفلسفة «القارية» (1996: 37-68). ويحدّد فيما يلي ما قد

وبيير بوردو وجيل دولوز و(أحيانًا) جاك دريدا، إلى جانب مساهمات من محبي السينما مثل كريستيان ميتز وريموند بيلور وجان-لويس بودريه، وينقحها عمومًا مفسرون مثل ستيفن هيث وكاجا سليفرمان وتريسا دي لوريتس» (1996: 37)، بطرق مختلفة.

(1) انظر أيضًا الكتاب المصاحب لهذا الكتاب (كارول 1988ب).

نطلق عليه «العوائق الخمس» في سبيل إيجاد طرق أكثر عقلانية للتنظير حول السينما، وهي عوائق تستمد جذورها، حسب زعمه، من الأساس المعيب للنظرية «القارية»:

(1) التصوّر الموحد لنظرية السينما؛ حسب هذا التصور لا بد أن يفسر نموذج نظري «تأسيسي» جميع جوانب الفيلم ذات الأهمية، ويرتبط هذا بفكرة «جوهرية الوسيط» غير المقنعة، والتي تسعى إلى شرح الظواهر المهمة كافة من منظور الوسيط السينمائي.

(2) الخلط بين نظرية الفيلم وتفسير الفيلم، الذي يدفع المنظرين إلى تبنّي إطار عمل نظري (على غرار التحليل النفسي اللاكاني)، ثم «تأكيد صحة» هذا الإطار عبر إيجاد المفاهيم أو الأفكار التي يدعو لها متجسدة في أمثلة معينة في الأفلام.

(3) الصوابية السياسية، التي تُدعم بمقتضاها المزاعم السياسية-الأخلاقية التقدمية التي تطرحها نظرية السينما عبر التضامن مع الحركات الاجتماعية السياسية التحررية التي برزت في الستينيات والسبعينيات.

(4) الاتهامات باتباع المنهج الشكلي (formalism) التي تنبذ أي تنظير سينمائي لا يتمحور حول مركز أيديولوجي أو سياسي وتعتبره «شكليًا» أي لا يجسد محتوىً حقيقيًا جديرًا بالاهتمام.

(5) التحيزات ضد الحقيقة، أي الرفض ما بعد الحداثي المزعوم للحقيقة بوصفها تركيبًا أيديولوجيًا، والذي يستند إلى ضعف فكرة «الحجة النابعة من حقيقة مطلقة» (أي ادعاءٍ بحقيقةٍ ما تتعلق بالسينما يفترِض مسبقًا تصورًا مطلقًا للحقيقة؛ لا يوجد تصور كهذا؛ ومن ثم هذه الادعاءات «مشكوكٌ فيها أيديولوجيًا») (كارول 1996: 38-56).

وهذه العوامل مجتمعة أعاقت التنظير الفلسفي حول الأفلام، وخلقت الحاجة إلى «نقلة فكرية» الأشكال الأكثر اعتمادًا على المنهج التحليلي-المعرفي من النظرية (كارول 1996: 56-68).

ثمة سمتان من سمات «النظرية الكبرى» اعتبرها النقاد المعرفيون-التحليليون المكمن الأبرز للخلل: (1) التصور الذي يزيح الإنسان من المركز ويقوّض ادعائه بالاستقلالية العقلانية مستندًا إلى الدور الذي يلعبه اللاوعي في حياته النفسية، وإلى البنى المشتركة من اللغة والثقافة والأيديولوجية التي تُشكّل خلفيته؛ (2) الاعتقاد بأن السينما، بأشكالها الرائجة أو الحداثية،

هي ميدان سياسي أيديولوجي مهم للصراع حول أشكال التمثيل الثقافي الاجتماعي (لا سيما تلك المرتبطة بالنوع والجنسانية والطبقة والعرق والهوية الثقافية). محصلة هاتين السمتين (الفرضيتين) -التشكّك في الاستقلال العقلاني (الذي تطرحه النظرية التحليلية النفسية) والوظيفة السياسية الأيديولوجية للسينما (التي تطرحها النظرية النسوية والنظرية الماركسية)- تمثلت في تقديم لنظرية السينما باعتبارها موقعًا مميزًا لدراسة الآليات النفسية للرغبة وما يرتبط بذلك من نقد للأيديولوجية الثقافية والاجتماعية.

من المؤكد أن نموذج «النظرية الكبرى»، أيًا كانت مواطن الضعف به، قد تشكّك في فرضيتين أساسيتين في النموذج المعرفي-التحليلي ألا وهما: (1) الإنسان بصفته فاعلًا مستقلًا عقلانيًا لا تخضع قدراته المعرفية إلى قوى «لا واعية» غير عقلانية أو إلى نوع من التلاعب القائم على الأيديولوجيا؛ (2) السينما بوصفها شكلًا شعبيًا ورائجًا من الترفيه ليس له وظيفة أيديولوجية خبيثة تفرض تأثيرها عبر الأساليب السردية والبصرية الواضحة، ويمكن تحليلها وفهمها باستخدام مصطلحات «طبيعانية» (تشير إلى العمليات التطوّرية والبيولوجية والفسيولوجية والفيزيائية). باختصار، المعركة بين «النظرية الكبرى» والنموذج المعرفي-التحليلي حوّلت من افتراضاتنا فيما يتعلق بـ «الطبيعة البشرية» والعلاقة بين الذاتية والثقافة. إلى أي مدى نعتبر أنفسنا كائنات عقلانية لا تزعزعها قوى أيديولوجية أو غير واعية؟ وإلى أي مدى تُعتبر السينما، الشكل الفني الجماهيري في العصر الحديث، ميالة إلى تحقيق غايات أيديولوجية؟

حسبنا قول إن تلك أسئلة فلسفية صعبة لا يمكن الإجابة عنها على نحو مرتجل ها هنا. والهدف من طرحي لها هو الإشارة إلى وجود قضايا أعمق على المحك في إطار الصراع بين النماذج الفكرية المتنافسة ضمن نظرية الفيلم. لا يتضح على الإطلاق ما إذا كانت هذه الأسئلة قد سويت نهائيًا لصالح أحد الجانبين؛ وافتراض أنها سُوّيت لهو أقرب إلى الدوغماتية منه إلى النقد. وقد أُغفلت هذه النقطة في خضم النقاشات المحتدمة حول «النظرية الكبرى» ونقادها، ولا تزال في صميم الموضوع اليوم بالنظر إلى النقلة المعرفية التحليلية في نظرية السينما. لقد تأرجح البندول من «تأويلات الشك» التي طرحتها «النظرية الكبرى» إلى النقطة القصوى المقابلة من مساره ألا وهي الدفاع المعرفي-التحليلي عن منهج عقلاني منطقي للتعامل مع الأفلام.

إن الطابع الجدلي للنقد الذي يوجهه كارول إلى «النظرية الكبرى» يهدف

إلى تحدي المعتقدات الراسخة في نموذجٍ فكري كان سائدًا في وقت ما، وأضحى الآن في أزمة، وإلى دعم نموذجٍ للتنظير السينمائي يمكن الدفاع عنه على نحو أكثر عقلانية كبديل له. وعلى الرغم من أسلوب «حروب الثقافة» الذي يتبناه كارول في نقده، فإن طرح بعض الملاحظات النقدية حول هذا النقد، الذي كان له دور حاسم في تطورٍ ما قد نطلق عليه الآن «نظرية ما بعد النظرية»، لهو أمرٌ يستحق العناء. ومن ثم سوف أتناول العوائق الخمسة التي طرحها كل من بوردويل وكارول بالترتيب.

النظرية المتجانسة و«جوهرية الوسيط»

أحد أشد الانتقادات الموجهة إلى «النظرية الكبرى» هو تبنيها لنموذج نظري كلي وشامل -تحليلي نفسي وسيميائي وغير ذلك- واستخدامه لتفسير الجوانب المتعددة للسينما. ثمة شيء من الصحة في الزعم القائل بأن «النظرية الكبرى» اعتمدت على نظريات بدت كليّة وشاملة، على الرغم من أن هذه النظريات لم تكن «متجانسة» بمعنى كونها متناغمة أو ذات وحدة عضوية. ومن الجدير بالذكر أيضًا أن الحافز وراء هذا الاعتماد كان طَرْحَ تفسيرٍ للافتراضين المُقدمين آنفًا: إن البشر خاضعون لقوى «غير عقلانية» تتعارض مع ملكاتنا العقلانية، وإن السينما ليست مجرد وسيط للترفيه الجماهيري بل هي كذلك أداة لفرض التأثير الأيديولوجي. لهذا السبب اتسمت «النظرية الكبرى»، بعيدًا عن كونها نظرية «متجانسة»، باندماجات بين العديد من الروافد النظرية (النظرية السيميائية-التحليلية النفسية، النظرية النسوية-التحليلية النفسية، النقد الأيديولوجي-اللغوي البنيوي، وغير ذلك). ربما لاقت «النظرية الكبرى» صعوبةً في إيجاد أساليب مقنعة نظريًا لصياغة هاتين الفرضيتين، لكنها انشغلت على الأقل بالتشكك في الرؤية التي تعتبر البشر متحكمين عقلانيين في تجربتهم الواعية، وأن الوسيط السينمائي لا ينبغي اعتباره قوة أيديولوجية مؤثرة.

الخلط بين نظرية السينما والنقد السينمائي

أحد أهم عناصر هذا النقد هو التأكيد على أن «النظرية الكبرى» خلطت بين «نظرية الفيلم» و«النقد السينمائي»، ما أدى بدوره إلى خلط المزاعم النظرية حول السينما بالمزاعم التأويلية حول تفسير أفلام معينة أو أنواع

فنية معينة (ألان وسميث 1997 :6). لذا، يصر أتباع ما بعد النظرية عمومًا على الفصل الحاسم بين نظرية الفيلم والنقد السينمائي، زاعمين ضرورة إبقاء كل منهما على حدة مخافة أن ننزلق إلى «مغالطة ضرب الأمثلة/ أو الاستخدام المُضلل للأمثلة» -أي إثبات ادعاءات نظرية ما عبر تفسيرات انتقائية للأفلام- وتلك مغالطة تنحو النظرية الكبرى نحوها.

لكن إحدى العواقب المترتبة على ذلك هي انتشار النظريات التي تتناول السينما وتظل بمنأى عن التحليل المفصل لأفلام بعينها، ولا تلجأ إليه إلا عند الحاجة إلى أمثلة مفيدة على إشكاليات نظرية تبحثها (انظر على سبيل المثال كارول 2008، جوت 2010)[1]. إن القول بأن النظرية ينبغي أن تكون عامة النطاق وذات طبيعة تفسيرية يختلف عن القول بأن هذا التنظير يجب أن يتجنب الحالات المخالفة للقواعد أو المنحرفة التي يدرسها النقد السينمائي. فالنظريات الجمالية، بما فيها فلسفات السينما، تستمد زخمها ومعقوليتها بقدر ما توضح تجربتنا وفهمنا للأعمال الفنية المفردة.

الصواب السياسي

يستحضر هذا التعبير الازدرائي صورة المدافعين الصبورين عن الثقافة بينما يكافحون الرعاع على أبواب الجامعة. وبعيدًا عن جانبه البلاغي المقيت، فإنه يشير إلى التلاعب بالنظرية أو رفض تساؤلات مشروعة بدافع من التزامات أيديولوجية ضمنية (على الأقل حسب وجهة نظر أصحاب هذا الانتقاد). بالتأكيد أي محاولة لوضع عقبة في سبيل التأمل النظري بدافع الأصولية السياسية أو الأيديولوجية تستحق النقد؛ لكن الوضع نفسه ينطبق على حالة الخواء السياسي، أي اللامبالاة تجاه القوى الاجتماعية والثقافية والتاريخية والأيديولوجية الأكبر التي تساهم في سياق السينما. وعلى الرغم من أن بعض المنظرين يسخرون من محاولات استكشاف الأبعاد الأيديولوجية للأفلام، فإن معظمهم يقر رغم ذلك بأن الأفلام تظل «أيديولوجية» في بعض الجوانب. ولا شك في أن بعض المنظرين المعرفيين قد بدأوا يعترفون بأهمية هذا الموضوع وضرورة معالجته (راجع

---

(1) طرح في إف بيركينز هذا النقد بالفعل عام 1972: «لقد ولدت [نظرية السينما] بعيوب جذرية وهي عاجزة عن النمو المثمر، ولا تستطيع التطور إلا في صور معقدة جامدة عقيمة، أو هيكل من القواعد والأوامر التي تجمع سمات مشتركة من بينها التناقض الداخلي وتجاهل النقاش النقدي للأفلام نفسها» (1972: 11). تتردد أصداء كلمات بيركنز في صور النقد الأحدث للجمود العقيم الذي أضحى يميز نظرية السينما (انظر فرامبتون 2006: 169-182).

بلانتينغا 2009أ: 12-14). هذه العلاقة بين الظروف التاريخية والاقتصادية والاجتماعية التجريبية التي تحيط بإنتاج الأفلام أو تلقيها ضمن إطار المجالات الأيديولوجية الثقافية الأوسع التي نحيا في ظلها تظل قضية مهمة، لا سيما لدى من يسعون لإيجاد مقاربة تعددية منهجية.

(4) و(5) الشكلية والتحيزات ضد الحقيقة.

للانتقاد المتمركز حول «التحيزات ضد الحقيقة» وجاهته، على فرض أن النظريات المذكورة تتسم بنوع التحيز الذي يعزوه نقادها لها. في هذه النقطة تحديدًا، أحيانًا ما يقع النقد الكلاسيكي للنظرية الكبرى في فخ التشويه المبالغ فيه عند طرح تلك النظريات الكبرى، إذ ينقل ادعاءاتها مستخدمًا مصطلحات اختزالية أو يزعم أنها تنشغل بالإشكاليات التي تهم الفلاسفة المعاصرين فحسب[1]. رغم ذلك كان كارول وغيره من نقاد «النظرية الكبرى» على حق في إصرارهم على أهمية الأسئلة المتعلقة بالحقيقة والزيف، شريطة ألا نفترض أن نموذجًا فكريًا واحدًا للمعرفة -قائم على العلوم الطبيعية- هو القادر على تقديم أساس للتفلسف حول الأفلام. لا يعني هذا أننا ننكر أهمية التنظير على أسس علمية، لكننا نشير إلى أن العلاقة بين المذاهب الفلسفية الطبيعانية والتنظير حول الفن تظل موضوعًا للمناقشة. وهو، قطعًا، أحد الموضوعات التي نمعن النظر بها عندما نمارس فلسفة السينما.

والسؤال المهم الذي نستخلصه من هذه الملاحظات حول نقد «النظرية الكبرى» يتعلق بالسبيل المناسب الذي يمكّن فلسفات السينما من تجنب الوقوع في فخين متجاورين، وهما الدوغمائية (التي تُنسب على نحو نمطي إلى «النظرية الكبرى») والاختزالية (التي تُنسب على نحو نمطي إلى النظرية المعرفية-التحليلية). من ناحية، يكاد المنظرون المنتمون إلى النموذج المعرفي-التحليلي ينزلقون في فخ افتراض تصور مفاهيمي محدود للغاية لما يُعتبر معرفة، وبناء عليه ينبذون السبل البديلة للتفكير في السينما باعتبارها مجرد «جدالات زائفة». ومن ناحية أخرى يكاد المنظرون المتأثرون بالفلسفة القارية

---

(1) على سبيل المثال، يؤكد ألان وسميث على أن الفلاسفة «القاريين» مثل ثيودور أدورنو وجاك دريدا وميشيل فوكو قد حاولوا جميعًا إثبات «استحالة المعرفة» ويبدو أنهم «قد اعتنقوا هذا التناقض بوصفه السمة الرئيسية للفلسفة والسبيل الوحيد المشروع الذي بوسع الفلسفة اتباعه استجابةً للحداثة» (ألان وسميث 1997: 10). وبعيدًا عن النبرة الساخرة التهكمية، ليس ثمة أدلة كثيرة تدعم هذه المزاعم المبالغ فيها. ولدواعي الأسف، فإن تكرار هذه الادعاءات غير المثبتة حيال الفلسفة «القارية» دون تمحيص قد أضحى أمرًا شائعًا (انظر على سبيل المثال سميث 2010).

يقعون في فخ إعادة إنتاج الدوغماتية النظرية عندما يفترضون إطار عمل مفاهيمي يُطبق بعد ذلك تطبيقًا بلا تمييز على الجوانب المتعددة للسينما. ومن ثم يتمحور التحدي التي يواجه فلسفات السينما الجديدة حول شق مسار آمن بين خطري الدوغماتية والاختزالية، إلى جانب اكتشاف طرق جديدة للدمج بين الرؤى الفلسفية النقدية وأطر نظرية بديلة، بدلًا من رفضها.

المعرفية الجدلية لدى كارول

ربما تعتبر نظرية «التدريجية» أو نظرية المستوى المتوسط التي طرحها نويل كارول المثال الأوضح على المناهج ما بعد النظرية التي برزت طوال العقود الأخيرة. يعتمد منهج كارول، الذي يُطلق عليه «المعرفية الجدلية»، على علم النفس المعرفي والفلسفة التحليلية، ويرفض ثلاثة افتراضات متغلغلة في نموذج «النظرية الكبرى»: (1) «جوهرية الوسيط» (الرؤية التي تزعم وجود سمات جوهرية للسينما كوسيط، وأن هذه السمات تشكّلها وتحدد إمكانياتها الجمالية)؛ (2) التأويل (الفكرة القائلة بأن المهمة الأساسية لنظرية السينما هي طرح تأويلات نقدية للأفلام اعتمادًا على إطار نظري مفترض)؛ (3) أطروحة «الفيلم بوصفه لغة» (الفكرة القائلة بأن اللغة تقدم نموذجًا متميزًا للتنظير حول السينما). يتّسم منهج كارول بأنه جدلي، إذ يوضح كيف تسعى النظريات المتنافسة إلى استبدال بعضها البعض على نحو جدلي بدعوى تصحيح الأخطاء التي وقعت فيها النظريات السابقة عليها. وهو أيضًا منهج معرفي، لأنه يوضح كيف تتضمن تجربة مشاهدة الأفلام ظواهر معرفية تتقبل التحليل العقلاني القائم على مدارس علم النفس التجريبية بشكل عام أو النظريات الطبيعانية التي تتناول العقل. ونتناول تفصيلًا فيما يلي هذه الجوانب الثلاثة من نقد كارول للنظرية الكبرى.

رفض «جوهرية الوسيط»

منذ أواخر الثمانينيات بدأ كارول هجومه على مفهوم «جوهرية الوسيط»؛ وهو افتراض منتشر، له شق جمالي وشق نظري، يزعم أن «لكل شكلٍ فني وسيطًا محددًا خاصًا به» يميزه عن بقية الأشكال الفنية (كارول 2006: 113-114). علاوة على ذلك، يدعي هذا الافتراض أن تعريف الوسيط له عواقب جمالية ونظرية مهمة (كما نجد على سبيل المثال في

تمجيد فضائل الواقعية السينمائية لأنها تحقق إمكانيات الوسيط على نحو ملائم). وبين تقدير إيزنشتاين للمونتاج، وتمجيد بازان لتقنية التركيز العميق، اتبع فلاسفة السينما الجماليات الكلاسيكية في محاولة لتحديد وسيط مميز (بالمعنى المادي والفيزيائي) للسينما، وبناء على ذلك دعم أنواع الإمكانيات الجمالية التي بوسع السينما تحقيقها. استفادت النظرية الكبرى بدورها من فرضية جوهرية الوسيط، فزعمت على سبيل المثال أن طبيعة الجهاز السينمائي حددت كل من طبيعة السرد الكلاسيكي الهوليوودي وطبيعة التجسيد الأيديولوجي لرغبات المشاهدين (راجع بودريه 2004أ، 2004ب؛ ميتز 1974، 1982).

حسب كارول، النسخ السابقة من جوهرية الوسيط تعكس عددًا من الافتراضات المشكوك بها، على غرار فكرة أن لكل شكل فني وسيطًا مميزًا، وأن هذا الوسيط هو كذلك «الجوهر» (الغائي) للشكل الفني الذي يتحقق في الأعمال الملائمة، وأن هذا الوسيط يحدد أسلوب و/ أو محتوى الشكل الفني (2006: 113-114). يفترض كارول ها هنا أن «الوسيط» يعني الأساس المادي أو الفيزيائي للشكل الفني، أي المواد اللازمة لخلق الأعمال الفنية وتشكيلها ضمن شكل فني محدد. إلا أن تلك الرؤية عرضة لنقد واضح. وقد طرح في إف بيركينز هذا النقد بالفعل في أوائل السبعينيات، متحديًا زعم بازان وكراكاور أن الواقعية السينمائية، بما تتميز به من لقطات طويلة وتكوين للمشاهد «يبدو طبيعيًا» (Naturalized) مع وحدة للزمان والمكان، هي الأنسب لتجسيد الطبيعة الجمالية للوسيط (1972: 28-39). رأى بيركينز أن هذه الرؤية المتشددة تميز جانبًا واحدًا من الوسيط السينمائي على حساب جوانبه الأخرى، مستنبطة استنتاجات جمالية صارمة للغاية من الأنطولوجيا «الواقعية» للصورة المتحركة: «على الرغم من المتطلبات الدقيقة والشروط النافية التي ذكرها بازان، لا تصبح النظريات الواقعية متسقة منطقيًا إلا إذا حددنا جوهر السينما في جانب بعينه من الأفلام، ألا وهو إعادة الإنتاج الفوتوغرافية للواقع» (بيركينز 1972: 39). يبدو أن «أخطاء الآباء»، حسب عنوان أحد فصول كتاب بيركينز، لا بد أن يكفر عنها الجيل الجديد من منظري الأفلام.

أخذ كارول هذه المهمة على عاتقه بروح مفعمة بالحماس، وقدم نقدًا لجوهرية الوسيط يعتبر من أشمل الانتقادات. كيف لنا أن نُعرِّف «الوسيط» المميز لشكل فني ما؟ قد نندفع إلى اعتبار الأساس الفيزيائي المميز للشكل

الفني «جوهري»، على غرار شريط الفيلم المصنوع من السيليوليد والذي يحمل «طبقة فوتوغرافية حساسة للضوء» (كارول 2006: 115) كما في حالة الأفلام ما قبل الرقمية. لكن يمكننا الاستشهاد ها هنا بالعديد من الأمثلة المناقضة التي تظهر زيف فكرة الوسيط باعتباره أساسًا ماديًا فريدًا (أو حتى باعتباره يتضمن الحركة على نحو متفرد). فلنتأمل على سبيل المثال فيلم «أزرق» (Blue 1993) للمخرج ديريك جارمان، الذي يتكوّن من مجال بصري لونه أزرق غامق، وسرد صوتي ذي تأثير تنويمي، وموسيقى تصويرية منتقاة بعناية، ويجسد ذكريات الراوي/المخرج، وتجربته مع فقدانه المتفاقم لحاسة البصر، واستعداده لموته الوشيك[1]. لا يتضمن الفيلم أي حركة أو مونتاج أو صورة، باستثناء «المجال البصري» الملون بالأزرق الذي يمثل خلفية ظاهراتية صافية للفيلم ليس إلا؛ وهي خلفية تجعلنا ننسجم مع التأملات الشاعرية للراوي وما يصاحبها من موسيقى تُحرك مشاعرنا، وتجسد حياته وذاكرته وفكره. ومن ثم يلاقي المرء صعوبة جمة في تحديد «الوسيط» ذا الصلة في فيلم مثل «أزرق».

ومن وجهة نظر تكنولوجية، قد يتعذر تمييز تكنولوجيا الفيديو الرقمية عن الأفلام الخام التقليدية؛ والأساس الرقمي للصورة المتحركة هو نفسه المستخدم الآن في التسجيلات الموسيقية والصوتية. وعلاوة على ذلك، لا تكفي الأدوات المستخدمة في صنع الأفلام لتمييز الوسيط، بما أن من الممكن صنع أفلام بسهولة دون استخدام الكاميرا (على سبيل المثال، أفلام الوميض وأفلام الخدوش، والأفلام المطلية، حيث يُعدل شريط الفيلم مباشرة أو ينقش عليه أو يُوسم بعلامات). وكما توضح هذه الأمثلة المناقضة، فإن السعي لتحديد وسيط مميز للسينما، من الناحية المادية أو الفيزيائية، هو سعي إشكالي[2]. وعوضًا عن إنكار وجود وسائط (فيزيائية) في حد ذاتها، فإن الهدف من هذه المناقشة هو إظهار وجود وسائط متعددة تساهم في الأعمال الفنية بما فيها السينما.

يمكن طرح نقد مماثل يتعلق بالمساعي الغائية التي تعتبر أشكالًا فنية معينة ملائمة لوسيط محدد. وفي حالة تملّك الأشكال الفنية مجموعة متعددة من الوسائط، فلا داعي عندئذ إلى افتراض أن هذه الوسائط ستجتمع على أسلوب أو موضوع محدد. الوسائط تتكهن ليس

(1) للاطلاع على مناقشة خلابة لفيلم «أزرق» من منظور ظاهراتي، انظر سوبشاك (2011).

(2) هذا هو أساس نقد كارول لرؤية كاري حول الوسيط السينمائي، التي تقف عاجزة أمام السينما الطليعية والتجريبية.

إلا بالاستخدامات الجمالية التي قد تصلح لها؛ فالأشكال الفنية قابلة للتحولات التكنولوجية وللاستخدامات الفنية الجديدة. والابتكار الفني يتضمن ابتداع أساليب تمنح للتطورات العملية والتكنولوجية معنًى ومغزى؛ تأمّل على سبيل المثال دمج حركات الكاميرا المحمولة في الأفلام الروائية، أو محاكاة التأثيرات «التناظرية» (على غرار، وهج العدسات) ضمن ممارسات إخراج الأفلام الرقمية. هل يعني هذا أن على المرء نبذ كافة المساعي الهادفة إلى تحديد ماهية وسائط الفيلم/ السينما/ الصورة المتحركة؟ إطلاقًا؛ لكنه يعني ضرورة الإقرار منا بأن الفيلم/ السينما/ الصورة المتحركة تظل شكلًا فنيًا ديناميكيًا، منفتح على الابتكارات العملية والجمالية. وربما تكون تلك السيولة في حد ذاتها هي ما تُعرف الفيلم بوصفه شكلًا فنيًا في حالة من التدفق الأبدي.

وعلى الرغم من أن الرفض الحاد، نسبيًا، من ناحية كارول «لجوهرية الوسيط» كان له تأثير بالغ على نظرية السينما المعاصرة، فإن هذا الرفض يبدو إلى حدٍ ما منطويًا على مغالطة منطقية، وهي المغالطة البهلوانية (straw-man argument). هل منظرو السينما يفترضون حقًّا مفهومًا متزمتًا وتقريريًا للوسيط كما يجزم كارول؟ بالطبع قد يعتبر المرء أن للوسيط (أو الوسائط) أهمية محورية في فهم الأفلام وتقديرها، دون أن يؤمن إيمانًا لا يتزعزع بمفهوم متزعزع كـ«جوهرية الوسيط». فلنتأمل على سبيل المثال المفهوم البديل الذي يطرحه ستانلي كافيل حول الوسيط السينمائي، وهو أبعد ما يكون عن الجوهرية بمعناها لدى كارول. يرى كافيل، خلافًا لكارول، ضرورة عدم خلط «الوسيط» بالوسائل التقنية أو المادية أو الفيزيائية التي تتكوّن عبرها الأعمال الفنية. بالأحرى يصف مصطلح «الوسيط» نمط ابتكار الأشكال الفنية وتبدّلها؛ الوسائل التي تُكتشف وتُستخدم في خلق أعمال فنية باقية، وأساليب جديدة للتعبير، واستخدامات التقنية والأعراف والأسلوب التي يجربها الفنانون ويتوارثونها ويجدّدونها. إن المفهوم المعادي للجوهرية الذي يطرحه كافيل يتجنّب اختزال الأفلام في أساسها الفيزيائي أو المادي، وينفتح على استخدامات متعددة، ويتحاشى التوجيهية الجمالية التي تصاحب التقيد بـ«جوهر» مزعوم لوسيط ما. لا شك في أن تصور كافيل عن «الوسيط» يتفق مع متطلبات تعددية الوسائط التي يطرحها كارول. إن «وسيط» الفيلم لا يزال قيد الابتكار عبر وضع التقاليد والأعراف الموروثة والاحتمالات الجمالية للأفلام موضع تطبيق غير محدود.

رفض «التأويل»

النقد الرئيس الثاني الذي يطرحه كارول يزعم أن نظرية السينما (لا سيما «النظرية الكبرى») تعتنق نموذجًا نظريًا تغلب عليه التأويلية؛ أي أن نظريات السينما تهدف إلى تقديم أطر تفسيرية (قوالب) تولّد تفسيرات متعددة للأفلام والأنواع الفنية، وأن تلك التفسيرات يمكن أن «تعزز» نظريًا إطار العمل الذي اختاره المُنظّر السينمائي. وهكذا، فإن الطريق أصبح ممهدًا أمام النظرية الكبرى كي تقدم إعادة تدوير دوغمائية لـ «قراءات نظرية» لأفلام مفضلة باعتبارها وسيلة للكشف عن تحيّزات سياسية-ثقافية، أو جندرية أو أيديولوجية، وذلك بعدما تبنّت نموذجًا تأويليًا يُساوي بين التنظير والتفسير يصاحبه افتراض حول كون نظرية السينما عبارة عن نقد-أيديولوجيا يُطرح عبر سبل أخرى. حسب بوردويل وكارول ظلت النظرية الكبرى أسيرة النموذج الفكري التأويلي، ما أدى إلى إعاقة تطور النماذج من التنظير السينمائي يمكن التجادل حولها من المنظور التجريبي.

سوف أتناول لاحقًا كيف يمكن الجمع بين نظرية السينما والنقد السينمائي في علاقة تقوم على المنفعة المشتركة، لكني سأعلق ها هنا على العلاقة بين النظرية والنقد، أي الاختلاف بين النظريات التأويلية والتفسيرية. وهما منهجان نظريان منفصلان لكل منهما مهام مختلفة: فبينما تسعى النظريات التأويلية نحو الوصف أو التفسير أو التحليل مستشهدة بالفئات التفسيرية الأخرى، تسعى النظريات التفسيرية إلى تقديم توضيحات سببية تحل مشكلات نظريات أو تتكامل مع مجموعة المعارف التجريبية القائمة. ولا ينبغي الخلط بينهما كما لو كانا يضطلعان بالمهام النظرية نفسها أو يسعيان لتحقيق ذات الأهداف العملية. هل يعني هذا ضمنًا أنه يجب علينا تجنب النظريات التأويلية لصالح النظريات التفسيرية؟ لا، بل العكس هو ما ينبغي علينا فعله، ألا وهو دعم نظرية السينما من خلال النقد السينمائي المدعوم فلسفيًا.

إحدى المشكلات التي تبرز لنا ها هنا هي مشكلة «الفجوة التأويلية»، أي كيف نصف العلاقة بين نظرية تفسيرية عالية المستوى (تقدم تفسيرًا سببيًا لموضوع ما، يستند إلى أحكام طبيعانية/ تجريبية) واستخدام فيلم/ نوع سينمائي معين كنموذج على هذه النظرية. حتى النظريات شديدة التأثر بالمدرسة المعرفية تعتمد ضمنًا على نماذج نظرية تأويلية عندما تلجأ إلى استخدام «أمثلة

من الأفلام» كي تساعد على توضيح نقطة نظرية أو دعم صحة زعم نظري[1]. في تلك الحالات تظهر الفجوة التأويلية بين مستوى التفسير النظري العام وبين شرح تلك المزاعم عبر الاستشهاد بفيلم أو نوع سينمائي بعينه. كيف نتجاوز هذه الفجوة؟ أحد الحلول المقترحة لهذه المشكلة هو وضع حد نظري فاصل بين نظرية السينما والنقد السينمائي؛ لكن هذا الحل لا يقدم إجابة عن التساؤل حول الطريقة التي ننتقل بها من المزاعم النظرية العامة إلى التجربة الجمالية التي نخوضها عند مشاهدة أفلام بعينها. والتفسير، رغم ذلك، هو في حد ذاته سبيل لتوسط المزاعم التفسيرية العامة والتجارب الجمالية الفردية المرتبطة بأعمال فنية بعينها (انظر جادامر 2004). ويشكل هذا تحديًا آخر مهمًا لفلسفة السينما الجديدة، يتعلق بكيفية استعادة الصلة المقطوعة بين النظرية والنقد عبر التفسير الفلسفي للأفلام.

ضد أطروحة «الفيلم بوصفه لغة»

العنصر الثالث المؤثر في النموذج الفكري الأقدم من نظرية السينما، والذي يتحداه كارول بنظريته المعرفية الجدلية، هو محاولة طرح تناظر بين الفيلم واللغة. فاستنادًا إلى المجاز الشائع الذي يُشبه الفيلم باللغة، طوّر منظّرون مثل كريستيان ميتز نظريات متكاملة تعتبر الأفلام نوعًا من التعبير السيميائي، صيغت طبيعته ومعناه وأنماطه بناءً على القواعد والبنى التي تحكم العلامة اللغوية (انظر ميتز 1974). وهذا الدمج السيميائي للصورة في اللغة صاحبه رؤية تحليلية نفسية متأثرة لغويًا تفسر الرغبة واللاوعي (الذي له بنية مثل بنية لغة، حسب جاك لاكان). وكانت النتيجة نظرية تميل إلى اختزال الصورة في العلامة اللغوية؛ والتركيب والمونتاج والأسلوب البصري في السرد الأدبي؛ والجماليات متعددة الأشكال للأفلام في قوالب بنيوية تربط التماهي البصري بالمتعة السردية التي تتلاعب بالأيديولوجية. تعرضت هذه الرؤية المتشددة إلى نقد لاذع من جانب دولوز الذي انتقد تطبيق السيميائية اللغوية على الأفلام (1986) ومن كارول الذي رفض الزعم القائل بأن فهم الأفلام يعتمد على فهم «شفرات» سيميائية مصوغة

(1) من أوضح الأمثلة على ذلك هو التحليلات الثقافية الحيوية التي قدمها تورين جوردال لأفلام الحركة والأفلام الإباحية والأفلام العاطفية التي توضح النزعة المترسخة بيولوجيًا، والمستمدة من التاريخ التطوري البشري، لدى الرجال لتفضيل الجنس والعنف، في حين تميل النساء نحو السرديات الرومانسية والتي تدور حول رعاية الأطفال (2009: 56-78). يفترض جوردال أن الثقافة تعكس أسسًا بيولوجية، مثله مثل الماركسيين «السوقيين» الذين افترضوا أن الثقافة تعكس «أساسًا اقتصاديًا».

ثقافيًا (2006، 2008)، ومن جريجوري كاري الذي هاجم فكرة الفيلم كلغة في حد ذاتها والرؤية المرتبطة بها التي تزعم أن تفسير الأفلام ينطوي على «قراءة» لها (1995). ويعتبر نقد كارول وكاري من أقوى الانتقادات الحديثة التي وُجهت إلى أطروحة «الفيلم كلغة»، لذا سوف أعرض هذين النقدين بوصفهما نموذجين يوضحان هذا الحجاج تحديدًا.

إن التناظر بين صور الأفلام واللغة له تاريخ طويل ممتد. على سبيل المثال، زعم المنظِّر وصانع الأفلام في. أي. بودوفكن أن اللقطات المفردة لها دور الكلمات في سياق تأليف «جملة فيلمية»: «المونتاج هو لغة المخرج السينمائي. وكما نتحدث في اللغة عن الكلمات والعبارات، قد نعتبر كذلك على مستوى المونتاج أن جزءًا من الفيلم المعرض للضوء، أي الصورة، يعادل الكلمة، وأن مجموعة من تلك الأجزاء تعادل العبارة» (مقتبس في كارول 2003: 14-15). ومن هذا التناظر تأسست نظرية كاملة، اعتمدت في البداية على مناهج سوسير اللغوية، ولاحقًا على المناهج اللغوية البنيوية (تلك المرتبطة برومان جاكبسون). علاوة على ذلك، طرحت تحليلات رولان بارت السيميائية-الثقافية للأساطير الأيديولوجية (في الثقافة الجماهيرية البرجوازية) وللنصوص السينمائية والأدبية (في أعماله اللاحقة) منهجًا سيميائيًا مؤثرًا لدراسة لغة الفيلم (بارت 1972).

لكن إلى أي مدى تبدو المقارنة بين اللقطة والكلمة، بين تتابع اللقطات والعبارة مقارنة مقنعة؟ وما معقولية التحدث عن «قواعد الفيلم النحوية» التي تشمل مجموعة متعارفة من الرموز التمثيلية تمكننا من فهم ما نراه؟ مبدئيًا، الصور أعقد من الكلمات، ووصف لقطة واحدة بسيطة للغاية يتطلب جملًا كثيرة. وفوق ذلك العلاقة بين كلمة ومعناها تعتمد على أعراف عشوائية (مثلما تستخدم كلمة «dog» بالإنجليزية بمعنى كلب، لكن كان من الممكن استخدام كلمة أخرى). على النقيض من ذلك، فإن علاقة الصورة بالمرجع الذي تشير إليه لا تعتمد على تطبيق أعراف عشوائية بقدر ما تعتمد على استخدام قدراتنا على الإدراك الحسي الطبيعي «البسيط» كي نفهم ما نراه (راجع كارول 2003). فكلمة «ساق» تجمعها علاقة اعتباطية بعضو الجسم الذي تشير إليه، أما اللقطة التي تظهر كاحل باربرا ستانويك في فيلم «تعويض مزدوج» للمخرج بيلي وايلدر (Double Indemnity, 1944) لا ينطبق عليها المنطق نفسه. ربما يحتاج المشاهد قدرًا من المعرفة الثقافية كي يستوعب أن فيليس ديتريتشسون (التي تلعب

ستانويك دورها) هي حسناء لعوب (femme fatale)، لكنه لا يحتاجه كي يدرك أنه يشاهد شخصية نسائية جذابة.

علاوة على ذلك، تعتمد اللغة، حسبما يوضح جريجوري كاري، على استخدام عمليات نحوية متكررة كي تؤلف جملًا من الكلمات والعبارات (وما إن نألف هذه العلميات، يمكننا تطبيقها على جميع الحالات التي لا تنفك تظهر)؛ لكننا لا نرى عمليات متكررة مماثلة في الصور الفيلمية أو في الطريقة التي تجُمع بها هذه الصور عبر المونتاج كي تحكي قصة (1993: 15-209). ربما ندفع بأن الأعراف محل النقاش تنطبق على مستوى الجمع بين الصور (عبر المونتاج)؛ وأن هذه هي الأعراف العشوائية التي تضفي مصداقية على تناظر اللغة-الفيلم. قد نزعم، على سبيل المثال، أن أسلوب اللقطة-اللقطة المعاكسة التقليدي في سينما هوليوود السردية هو «شفرة» مصوغة ثقافيًا جرى تبنّيها، أو حتى فرضها، كلغة سينمائية «عالمية». ومن ثم يتطلب فهم معنى هذا التتابع من اللقطات فعل «فك شفرته» عبر الاستعانة بقواعد «الشفرة» السينمائية ذات الصلة.

رغم ذلك، ثمة مشكلة في هذا المنهج، إذ يرى كارول أنه يتجاهل الصفة «التصويرية» للصور المتحركة: على سبيل المثال، عندما نرى في فيلم «تعويض مزدوج» لقطة تظهر والتر نيف يتحدث، تليها لقطة تظهر التعبير على وجه فيليس ديتريتشسون بينما تتجاوب معه لا نحتاج إلى «فك شفرة» هاتين الصورتين كي نفهمهما. بل نفهم ما نراه عبر استخدام القدرات الإدراكية نفسها التي تمكننا من فهم الوجوه والتعبيرات الوجهية (ناهيك عن الحديث) في التجارب العادية. إن «قاعدة» اللقطة-اللقطة المعاكسة هي وسيلة فعّالة من الناحية العملية لإظهار التفاعل والتواصل بين الشخصيتين، لكنها تعتمد على القدرات الإدراكية نفسها التي نستخدمها عادةً للتواصل مع بعضنا. وفي حين يظل تعلم لغة بأعرافها العشوائية وقواعدها النحوية المعقدة عملية شاقة وتتطلب وقتًا، فإن عمليه فهم الصور المتحركة سهلة نسبيًا (والأطفال الصغار قادرون على متابعة الأفلام العادية وأفلام الرسوم المتحركة بكل سهولة)، كما أنها تتجاوز الاختلافات الثقافية (فالأعراف السينمائية ذاتها تستخدم في أفلام من شتى أنحاء العالم). ويضيف كارول أن التفسير الأكثر منطقية لهذه الظاهرة يكمن في أن الصور المتحركة تستغل قدراتنا الإدراكية الطبيعية، ومن ثم لا تتطلب أن «نفك شفرتها» كي نفهمها.

ورغم أن سهولة استيعاب الصور المتحركة تدل على اعتماد فهمنا لها على قدراتنا على الإدراك الحسي المتجسد، فإن فهم الأفلام يتطلب ما هو أكثر من مجرد إدراك الأشكال المتحركة على الشاشة. وانتقاد التصور العقائدي المتزمت حول الشفرات السينمائية لا يتنافى مع زعم وجود تعقيدات في المعنى تتطلب قدرًا من الإلمام بالأعراف السينمائية. إن الأفلام حسب التقليد الهوليوودي وفي السينما الأوروبية على حدٍّ سواء تجعل من الصفة التمثيلية والتقليدية للأفلام الروائية موضوعًا رئيسيًّا لها؛ تأمل على سبيل المثال أفلام مثل «رحلات سوليفان» لبريستون سترجيس (Sullivan's Travels, 1941)، أو «سنسيت بوليفارد» لبيلي وايلدر (Sunset Boulevard, 1950)، أو «قواعد اللعبة» لجان رينوار (The Rules of the Game, 1939)، أو «8½» لفريدريكو فيليني (1960). وفهم أفلام مثل «مولهولاند درايف» لديفيد لينش (Mulholland Drive, 2001)، أو «مزاج للحب» (In the Mood For Love)، ونج كار-واي، 2000)، أو «شيرين» لعباس كياروستامي (Shirin, 2008) تتطلب ما هو أكثر من مجرد الاعتماد على «الإدراك الحسي المجرد»، أو الاستيعاب الأولي للصور والأصوات المختلفة التي يتشكّل منها السرد المعروض على الشاشة. فضلًا عن أن تلك الأفلام تنشغل بالكشف عن شتى الحيل التقليدية المستخدمة في السينما السردية السائدة والتلاعب بها أو تقويضها، إلى جانب تقديم منظور نقدي للنماذج السائدة من صناعة الأفلام (سواء في السينما الهوليوودية أم الأوروبية أم الآسيوية). وهذا هو البعد النقدي الأهم في نظريات «الفيلم كلغة»؛ لكن هذا البعد -المغزى الأيديولوجي-النقدي للأعراف السردية- يقلل منظرو «ما بعد النظرية» من أهميته فيما يطرحونه من نقد. وفي خضم الاندفاع نحو محو أي آثار باقية من النموذج الفكري السابق، تجاهل هؤلاء المنظرون الأبعاد الأيديولوجية من الأفلام الروائية. وبما أننا تطرقنا إلى الحديث عن هذا البعد في الأفلام، فإن سؤالًا أكثر بساطةً يطرح نفسه ها هنا، ألا وهو «ما السينما؟»[1].

(1) أود أن أشكر فيونا جينكينزعلى تعليقاتها المفيدة على المسودة الأولى من هذا الفصل.

الفصل الثاني

قواعد اللعبة: أنطولوجيات جديدة للسينما

على الرغم من أن المناهج الفلسفية الجديدة لدراسة السينما قد هاجمت النموذج الفكري الأقدم («النظرية الكبرى»)، فإنها عادت إلى الأسئلة المحورية التي طرحتها نظرية السينما الكلاسيكية. والسؤال الأوّلي الذي حفّز الإسهامات المبكرة للغاية في نظرية السينما دار حول السينما باعتبارها فنًا. هل هذا الوسيط الجديد، أي السينما، مجرد أداة تقنية بارعة تصلح لتسجيل الأعمال المسرحية الفنية؟ أم شكلًا فنيًا جديدًا ينطوي على إمكانيات إبداعية خاصة به؟ لقد تحدى الوسيط السينمائي التصورات التقليدية للفن عبر دمجه بين الإنتاج التعاوني والصناعي والتكنولوجي على نحو غير مسبوق. لذا طفا التساؤل عن السينما بوصفها فنًا على السطح مرة أخرى، وأضحى موضوعًا للنقاش في فلسفة السينما المعاصرة، لا سيما مع تآكل الحدود الفاصلة بين الفن رفيع المستوى والفن الجماهيري الرائج. فيما يلي سوف أعرض الإشكاليات الجوهرية لدى الأنطولوجيات الجديدة للسينما، ألا وهي إشكالية تعريف «وسيط» الصور المتحركة، إشكالية تعريف «الحركة» في الصور المتحركة، وعودة الجدالات الفلسفية حول السينما باعتبارها فنًا. وعلى الرغم من المحاولات اللانهائية التي سعت لـ«تعريف» الوسيط السينمائي، أو أنطولوجيا الصورة، أو طبيعة السينما كفن، فقد قاومت السينما جميع تلك المحاولات لطرح تعريف مفاهيمي لها. وهذا الغموض المتأصل في السينما يعكس طبيعتها الهجينة غير القابلة للاختزال؛ فهي شكلٌ تقليديٌ من أشكال التمثيل السردي، وتعبيرٌ عن الحرية المميزة للجماليات الحديثة في آن واحد.

أنطولوجيات الصورة

لقد عاودت المقاربات الفلسفية الجديدة للسينما استقصاء بعض الإشكاليات الكلاسيكية في نظرية السينما مثل: طبيعة الصورة المتحركة،

مسألة السينما كفن، إشكالية النوع السينمائي، كيفية فهم السرد، المسائل المتعلقة بأسلوب الفيلم، وغير ذلك. وشكّلت هذه الروافد الاستقصائية المتشابكة أنطولوجيا جديدة للصورة المتحركة. ما الذي يميز الصورة المتحركة عن الصورة الفوتوغرافية؟ كيف تتميز السينما عن الرسم والمسرح والتصوير الفوتوغرافي؟ ما الذي يميز آلية عمل الأفلام الروائية؟ كما ذكرنا آنفًا، عارض نويل كارول فكرة وجود وسيط مميز خاص بالسينما، وسيط يطرح معايير جمالية تفضّل أساليب معينة من صناعة الأفلام (انظر 2008: 35-52). في حين دافع فلاسفة آخرون عن نسخٍ مُعدّلة من منهجٍ يعتمد على فكرة «الوسيط» لدراسة السينما، زاعمين أن التصورات حول الوسيط لا تزال مهمة من الناحية الأنطولوجية والجمالية (جوت 2010: 282-307). علاوة على ذلك، أدى ظهور الصور الرقمية والاستخدام الواسع للصور المنشأة بالحاسوب (CGI) في صناعة الأفلام المعاصرة إلى إحياء الأسئلة التقليدية المتعلقة بأنطولوجيا الصورة المتحركة. هل تعني هذه التحولات التكنولوجية أننا نحتاج إلى إعادة التفكير في فهمنا لماهية «الفيلم»؟ هل السينما في الأصل شكل من أشكال التحريك؟ (انظر تشولودينكو 2008). يرى بعض المفكرين مثل دي. إن. رودويك، ناهيك عن مخرجين مثل ديفيد لينش (انظر 2006: 149-156)، أن ظهور الصور السينمائية الرقمية يدل على أننا نشهد «نهاية السينما»، وتحوُّلها إلى شيء معقد وغريب[1]. ولا يرجع هذا فحسب إلى القواعد الجمالية الجديدة المرتبطة بالصورة الرقمية، مثل تسطحها وتواجدها المباشر والفوري وقابليتها للتعديل، أو إلى أن التصوير الفوتوغرافي الرقمي يقطع الرابط الأنطولوجي بين الصورة ومرجعها بطرقٍ متعددة، ما يفتح الباب أمام نظام رقمي قائم على «صور فائقة» شبه متحركة (صور تركيبية ويمكن الوصل بينها بسهولة مثل النص الفائق)، بل يرجع كذلك إلى أن قابلية النقل، والفورية، والسرعة، والتكاليف المنخفضة لإنتاج أفلام في صيغة فيديو رقمي (دي في) تعِد بإضفاء طبيعة ديمقراطية جديدة على الوسيط، ما يفسح المجال أمام سرديات جديدة وصنّاع أفلام جدد ووجهات نظر كانت لتظل مهمشة لولا ذلك. على الجانب الأخر، يرى منظِرون آخرون أن التحولات التكنولوجية في طريقة إنتاج الصور المتحركة أو عرضها لا تسوغ تلك المزاعم المتطرفة، لكنهم ينادون رغم ذلك بضرورة التأمل الفلسفي حول دلالة الأشكال الجديدة من السينما الرقمية (جوت 2010: 43-50).

(1) انظر تعليقات ديفيد لينش على «نهاية السينما» (2006: 149-50).

واحدة من أولى المهام التي اضطلعت بها نظرية السينما كانت تحديد طبيعة هذا الوسيط الجديد، إلى جانب المطالبة الثقافية بالدفاع عن قيمته الفنية في مواجهة الانتقادات التي ادّعت أن السينما مجرد تسجيل فوتوغرافي للأداء الدرامي، ومن ثم لا تعتبر شكلًا فنيًا قائمًا بذاته؛ وهي رؤية أعاد روجر سكروتن طرحها مؤخرًا (1981). وتحقيقًا لهذه الغاية، كرّس منظرو السينما الأوائل (على غرار منستربيرج، وأرنهايم، وبولاج، وكاراكاور) جهدًا كبيرًا للدفاع عن تميُّز السينما، وتمكّنوا من توضيح نقاط قوتها مقارنةً بالتصوير الفوتوغرافي والرسم والمسرح. وعلى الرغم من أن منظري السينما لم يعودوا مضطرين الآن إلى الدفاع عن تميّز الوسيط، فإن الأسئلة حول أنطولوجيا السينما قد عاودت الظهور بفضل إعادة التفكير الفلسفية في نظرية السينما الكلاسيكية. وقد قدّم كل من أرثر دانتو (1979) ونويل كارول (2006)، على سبيل المثال، إسهامات مهمة إلى أنطولوجيا الصورة المتحركة (وتصنيف «الصورة المتحركة» يلائم الطبيعة التعددية للصورة أكثر من مصطلح «سينما» التقليدي). ومن الجدير بالذكر أنهم تجاهلوا، رغم ذلك، أي ادعاءات قوية تعدّد الشروط الضرورية والكافية لتعريف الصورة المتحركة[1]. عوضًا عن ذلك، تشير تعريفاتهم الأكثر تواضعًا إلى الشروط اللازمة (العناصر التي لا بد منها كي نعتبر شيئًا ما صورة متحركة)، بينما تعترف بأن الصور المتحركة سوف تستمر في التطور، ومن ثم لا بد أن يظل تعريفها تعدديًا وغير محدد.

وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهها نويل كارول لأطروحة «جوهرية الوسيط»، فإنه طرح مؤخرًا تعريفًا للصورة المتحركة يصيغ بعض «سماتها العامة واللازمة» مقارنة بالفنون الأخرى (2006: 113). يتحدى كارول، متناولًا فرضية بازان الشهيرة حول الأساس الفوتوغرافي للسينما (1967: 9-16)، المنهج الواقعي الفوتوغرافي، وهي رؤية شميت مؤخرًا (على يد سكروتن (1981) ووالتون (1984)) بـ«فرضية الشفافية»: تزعم هذه الفرضية أن الصورة المتحركة، لاعتمادها على التسجيل الفوتوغرافي الآلي، هي تمثيلٌ مباشر (لا إعادة تمثيل بصرية) لما تجسده (بازان 1967، سكروتن 1981، ووالتون 1984). حسب تلك الرؤية، توجد علاقة «هوية» بين الصورة ومرجعها (ما تجسده)؛ فالصورة السينمائية «شفافة» تقدم

(1) الشروط اللازمة هي الشروط التي لا بد أن يمتلكها شيء ما، نطلق عليه «س»، كي يعتبر «س»؛ أما الشروط الكافية فهي الشروط التي، إن تواجدت معًا، تضمن أن «س» هو «س». أن يكون المرء ذكرًا هو شرط لازم لأن يكون عازبًا لكنه ليس شرطًا كافيًا (إذ يوجد رجال متزوجون)، في حين كون المرء ذكرًا وغير متزوج يعتبر شرطًا كافيًا لأن يكون عازبًا.

لنا صورة «للموضوع ذاته». ويرى أصحاب وجهة النظر التصويرية الواقعية أن الصور المتحركة قد تعتبر شبيهة بالصور المُدعمة التي نراها عبر التليسكوب والميكروسكوب والمرايا المحدبة، أي الصور المعتمدة على وسائل اصطناعية تدعم إدراكنا الطبيعي أو تحسّنه (تأمّل على سبيل المثال ذلك المشهد المميز في فيلم «الراكض على حد النصل» [إخراج ريدلي سكوت 1982، Blade Runner] عندما يستخدم ديكارد أداة بصرية تمكّنه من إمعان النظر في أركان صورة فوتوغرافية). إنها رؤية تعتبر التصوير الفوتوغرافي والصور السينمائية وسيلة اصطناعية داعمة تمنحنا إمكانية الاطلاع على أشياء وأشخاص وأحداث من الماضي. وعلاوة على ذلك، تعتمد تلك الصور على مرجعها، في حالة اختلاف المرجع تختلف الصورة كذلك (تخيل لو كانت بوليت جودارد قد لعبت دور جين هارنجتون في فيلم «الليدي إيف» [إخراج بريستون ستورجس، 1941]، كما كان مخططًا في البداية، كنا سنُحرم حينئذ من أداء باربرا ستانويك الرائع لشخصية جين/إيف.)

يمكن طرح اعتراض بسيط ها هنا يتشكّك في فرضية الأساس الفوتوغرافي للصور المتحركة المعاصرة: مع ظهور الصور المنشأة عبر الحاسوب وتكنولوجيا الصورة الرقمية، أصبحت علاقة الهوية القائمة بين الصورة ومرجعها محل تساؤل (فالصور التي نتحدث عنها ها هنا لا ترتبط بمرجعها، وتوجد فئة كاملة من الصور التي لا تحتاج إلى أن تشير إلى شيء فعلي). لا يُعتبر التصوير الفوتوغرافي، لدواعي الدقة، عنصرًا مكوّنًا في تلك الصور المُتضمنة فيما نعتبره «أفلامًا». هل يعني هذا أن الصور السينمائية، لا سيما تلك المُحركة بواسطة الحاسوب، هي أقرب إلى اللوحات المرسومة منها إلى الصور الفوتوغرافية؟ إنه سؤال مثير للاهتمام. في هذه الحالة يصبح الفرق التقليدي بين آلية الصور السينمائية (بفضل إمكانية التسجيل الآلي) والسمة القصدية في اللوحات والرسومات (فالفنان لا يضع في لوحاته سوى العناصر التي نوى خلقها بريشته) مسألة مهمة ها هنا[1]. ويُلاحظ المرء أن تناقضًا كهذا يثير على الفور عددًا من الأسئلة النقدية: بغضّ النظر عن السمة الآلية لدى السينما، فإن المصورين الفوتوغرافيين والمصورين السينمائيين على حدٍّ سواء يقصدون دون شك خلق تأثيرات جمالية، ويصوغون لقطاتهم بناءً على ذلك، وينطبق هذا على استخدامهم للصور الفوتوغرافية المعدلة؛ إن وجهة النظر التي ترى أن اللوحات الفنية هي تعبير عن نوايا الفنان تتناقض

(1) هذا المعنى لـ«قصدية» يختلف بالطبع عن معناها المستخدم في الفلسفة الظاهراتية وفلسفة العقل، حيث تشير «القصدية» إلى السمة التوجيهية للوعي.

من ناحية مع «الآلية» التي تُميز جزءًا كبيرًا من الفن الحديث (كما نجد في المدرسة السريالية، والفن التصوري، والفن الجماهيري، والتركيبات الفنية الهجينة، والأعمال الفنية المُنتجة صناعيًا وغير ذلك). على أية حال، يفرّق كارول (على نحو تبسيطي بعض الشيء) بين الصور السينمائية التي تُنتَج عبر عملية تسجيل أتوماتيكية تتضمن الكاميرا، واللوحات التي تتطلب تأمل وتُنفذ بواسطة الفنان. قد تحتوي لقطة سينمائية على بعض عناصر غير مقصودة شجلت سهوًا (في فيلم «شمالًا عبر الشمال الغربي» [North by Northwest, 1959] لهيتشكوك، نرى صبيًا صغيرًا يغطي أذنيه قبل ثوان من انطلاق الرصاص في مطعمٍ بمونت ريشمور). على النقيض من ذلك، لا تحتوي اللوحات التقليدية سوى على العناصر التي قصد الفنان تجسيدها (واللوحة التي تمتد فيما يتجاوز إطارها قصد الفنان أن يجعلها كذلك).

هل هذا الفرق التقليدي بين آلية الصور المتحركة والسمة القصدية لدى الرسم التصويري يجسد ما يميز كل منهما؟ يورد كارول ردًّا مثيرًا للاهتمام على هذا السؤال: «لا يوجد اختلاف قائم على مبدأ بين اللقطات السينمائية واللوحات ها هنا» (2006:122)، بما أنه لا يزال من الممكن إيجاد أشكال «غير مقصودة» في اللوحات (على سبيل المثال يزعم بيكاسو أنه اكتشف شكلًا أو نقشًا أوليًا لسنجاب في إحدى لوحات جورج براك). حتى إذا سلمنا بزعم بيكاسو أنه «اكتشف» (لا رأى) سنجابًا في لوحة براك، لا يتضح لنا هل هذا نفسه نوع التأثير «غير المقصود» الذي قد يقع في اللقطة السينمائية. يكْمن الاختلاف بالأحرى في أن لقطة سينمائية عادية (تتضمن تسجيل حدث يقع أمام الكاميرا) قد تتضمن «أخطاء» حدثت في أثناء التسجيل يبدو من المستحيل حدوثها بالطريقة نفسها في لوحة. وكون بيكاسو قد اكتشف شكلًا «يشبه السنجاب» في لوحة براك قد يضيف إلى الجاذبية الجمالية للّوحة، لكن لا يمكننا اعتبار هذا الشكل «خطأً» يشبه تغطية الصبي المتعجلة لأذنيه قبل انطلاق الرصاص في فيلم «شمالًا عبر الشمال الغربي». السنجاب في لوحة براك وُجد صدفةً ناتجًا عن شكل أو خط أمكن تمييزه إلى حدٍّ ما على قماش الرسم (بفضل حاسة البصر القوية لدى بيكاسو)، أما الصبي في فيلم هيتشكوك فقد كان عنصرًا لا يمكن استبعاده داخل مشهد مسجل لأحداث حية. وطمس الحد الأنطولوجي الفاصل بين هاتين الحالتين -بين نمط شكلي وجد صدفة وعنصر مكون في صورة مسجلة- يستدعي على ما يبدو التساؤلات حول الفارق بين الصور السينمائية واللوحات.

إذن، ما مصير وجهة النظر التي تزعم أن الصور السينمائية هي «امتداد اصطناعي» يدعم حاسة البصر، مثلها مثل الصور التليسكوبية والميكروسكوبية وغيرها من الصور المحسنة إدراكيًا؟ يطرح كارول نقدًا مهمًا ها هنا يستلهم حججًا شبيهة عبّر عنها أرثر دانتو (1979) وفرانسيس سبارشوت (1975). إن الاختلاف بين الصور «الاصطناعية الداعمة» (الصور التليسكوبية والميكروسكوبية) والصور التي نجدها في الأفلام (الروائية) يكْمن في الفجوة التي تفصل بين صور الأفلام وبين التوجه الجسدي للمشاهد في المكان. إذ يرى كارول أن في وسع المرء في جميع الأحوال توجيه جسده ناحية ما تكشف عنه الصور التليسكوبية والميكروسكوبية (سواء كان مستعرًا أعظم أم بكتيريا)، لكنه يعجز عن فعل ذلك مع ما تعرضه الصورة السينمائية (مثل بار ريكز في فيلم «كازابلانكا» [مايكل كورتيز، 1942] أو حتى ديكور الفيلم حيث صُورت تلك المشاهد)، بما أن تلك الصور «منفصلة من الناحية الظاهراتية عن المكان الذي أتواجد به» (كارول 2006: 123). لكن، ولدواعي الدقة، يعتبر هذا الوصف مبهمًا ومضللًا بما أن الفضاء الظاهراتي الذي أتواجد به ينطوي على سياقات متعددة، بما فيها السياق الذي يتضمن مشاهدة الفيلم؛ فضلًا عن أن ذلك الارتباط الظاهراتي بيني وبين المكان، حيث أشاهد الأفلام، ضروري كي أستطيع التجاوب مع الفيلم جماليًا وإدراكيًا وجسديًا (ففي حال كانت الإضاءة، أو ترتيبات الجلوس، أو مستويات الضوضاء أو حجم الصورة غير مناسب، قد يؤدي ذلك إلى إفساد مشاهدتي للفيلم). ومن ثم يصبح التوجه الظاهراتي ضمن إطار المكان شرطًا لتفاعلي الجسدي والإدراكي مع الفيلم.

مع ذلك، يسير كارول على خطى سبارشوت، ويطلق على هذه السمة من سمات المشاهدة السينمائية «رؤية متباعدة»، زاعمًا أن ما نراه على شاشة السينما يعتبر «مشاهدة متحررة عن الجسد» أو «مشاهدة منعزلة» لا تُجيز أي توجُهٍ جسدي أو حركي ناحيتها (2006: 123). وهنا أيضًا قد يتشكّك المرء في هذا الادعاء مستندًا إلى أسس ظاهراتية: فمن الصعب تخيُل كيف تنتاب المرء ردود أفعال جسدية عميقة مثل الخوف أو الذعر أو الغثيان أو الرعب في أثناء مشاهدة الفيلم إذ لم يكن ثمة إمكانية لتوجُهٍ جسدي أو حركي نحو العرض البصري أمامه وما يجسده من أحداث.

ويمكن أن نوسع نطاق تلك الانتقادات، زاعمين أن استخدام الإدراك الحسي المتجسد غير المدعوم معيارًا ظاهراتيًا للتوجه الجسدي يبدو إشكاليًا في حالة المكان أو الموقع الغائب (مثل موقع تصوير الفيلم) كما في حالة

الظواهر المجهرية (البكتيريا) والظواهر الضخمة (المستعر الأعظم). ومن الناحية الأخرى، يمكن للمرء تخيل توجيه جسده ناحية موقع تصوير أفلام قريب منه أو قد يفعل ذلك بينما يشاهد عرض فيلم داخل موقع تصوير الأفلام[1]. وتزداد المسألة تعقيدًا إذا أخذنا في الاعتبار حقيقة أن ما نراه ربما لم يعد موجودًا (أي موقع تصوير الأفلام، أو نجمًا يبعد عنا آلاف الأميال)؛ كيف إذن يمكن للمرء أن يوجه جسده ناحيه أحداث ماضية؟ من الواضح أن كارول كان على حق في قوله إنه لا يمكن توجيه الجسد نحو أشخاص أو أماكن أو أحداث خيالية. وعلى الرغم من أننا، بوجه عام، لا نشاهد الأفلام الروائية كي نتوصل إلى سبيلٍ يُمكننا من ولوج العالم الخيالي قيد النقاش، فإن بوسعنا توجيه أجسادنا بصورة خيالية كي نصبح في علاقة مع العالم السردي الخاص بالفيلم. وفي كثير من الحالات يتضمن هذا إحساسًا ظاهراتيًا مميزًا بوجود توجُهٍ إدراكي جسدي ضمن إطار عالم الفيلم: على سبيل المثال في فيلم «النافذة الخلفية» (Rear Window, 1954) لهيتشكوك، سرعان ما نوجّه أجسادنا على نحوٍ يرتبط بشقة جيف جيفريز (الذي لعب دوره جيمس ستيوارت) وجيرانه والساحة التي تطل عليها الشقة، والعمارة المقابلة وسكانها المميزين[2]. وفي فيلم صمت الحملان (Silence of the Lambs, 1991) لجوناثان ديمي، لا يمكنني كمشاهد الشعور بالخوف والذعر الجسدي الذي ينتاب كلاريس ستارلنج [جودي فوستر] بينما تتخبط في الظلام تحت أعين السفاح «بافلو بيل» [تيد ليفاين] إلا إذا كنت قادرًا على توجيه ذاتي على المستوى الخياليّ (والظاهراتيّ) داخل القبو المظلم حيث يطاردها السفاح مرتديًا نظارات الرؤية الليلة[3]. ومع أنني منفصل بالتأكيد عن أي عالم خيالي من الناحية الجسدية، فإنني مرتبط من الناحية الإدراكية والشعورية والخيالية بالعالم الافتراضي المعقد الذي ألاحظه على الشاشة.

---

(1) صحيح أن المرء لا يستطيع توجيه جسده بناءً على صورة، إلا أن ذلك ينطبق أيضًا في حالة الصور التليسكوبية أو الميكروسكوبية. تخيل أنك تحضر عرضًا لفيلم «الفلك الروسي» للمخرج أليكسندر سوكوروف داخل متحف أرميتاج الشهير في مدينة سانت بطرسبيرج حيث صُور الفيلم في الحقيقة؛ في هذه الحالة تصبح، ظاهراتيًا، داخل الفضاء الذي شهد أحداث الفيلم لكنك لست داخل العالم السينمائي-التاريخي الروسي الخاص بالفيلم. وعلى الرغم من أننا لا نستطيع قطعًا توجيه أنفسنا نحو العوالم الخيالية للأفلام، فإن إصرار كارول على استحالة، «باستثناء في حالات شاذة»، توجيه أنفسنا نحو ما نراه على الشاشة من مواقع شهدت تصوير أحداث سينمائية يبدو مبالغًا فيه.

(2) تعتبر أفلام مثل «دوبلير جسدي» (1984) لبرايان دي بالما و«فيلم قصير عن الحب» لكريستوف كيشلوفسكي (1988) وفيلم «على شفتي» لجاك أوديار (2001) نماذج ممتازة على هذا النوع من الاستخدام السينمائي للمكان الذي يعتمد على قدرتنا على توجيه أنفسنا داخل العالم الحكائي الذي تسكنه الشخصيات.

(3) استعرت هذا المثال من جان فيلي ديرنج.

الصور المتحركة

يحكي ديفيد لينش أنه تساءل مرة بينما يتأمل إحدى رسوماته عما كانت ستبدو عليه إذا تحركت، وهي الفكرة التي ألهمت مساره المهني البارز في الإخـراج السينمائي (مقتبس في رودلي 2005: 37). إن التحريك يعني على وجه التحديد وهب الحركة، وهب الحياة، إلى الصور التي كانت لتظل لولا ذلك ساكنة وفاقدة الحياة بمعنى القدرة على الحركة الذاتية. يتضح لنا ها هنا عنصر مؤكد من عناصر أنطولوجيا الصورة المتحركة (بوصفها منفصلة عن الصور الأخرى أو «الصور الثابتة»). لكن ما المغزى من قول إن الصور المتحركة تتحرك؟ هل نحن نستمتع بحركة وهمية ليس إلا؟ أم هل الشخصيات التي نشاهدها على الشاشة تتحرك «فعلًا»؟

نحن نعلم أن انطباع الحركة في الصور المتحركة يرجع إلى اثنين من الظواهر الفسيولوجية-النفسية، وهما ظاهرة عتبة اندماج الومضات وظاهرة فاي (وهي النسخة المحدثة من فكرة «استمرارية الرؤية» الأقدم): أي النقطة التي يُدرك عندهما التتابع السريع من الصور الثابتة كصورة مستمرة ذات حركة «خالية من الوميض» (وإذا أبطأت من معدل تتابع الصورة ستبدأ في إدراك وميض الصورة وسيحدث انقطاع في إدراكك للحركة المستمرة)[1]. هل تمنحنا ظاهرة الحركة في الأفلام معيارًا مؤكدًا لتمييز الصور المتحركة عن الصور في اللوحات أو في التصوير الفوتوغرافي؟ يبدو هذا صحيحًا، رغم ذلك يمكننا طرح أمثلة مناقضة تتضمن أفلامًا تتجنب استخدام أي حركة للصور أو داخل الصور. على سبيل المثال، يورد كارول قائمة مثيرة للإعجاب من تلك الأفلام على غرار فيلم «عصابة النينجا» (Band of Ninjas, 1967) للمخرج ناجيسا أوشيما (وهو فيلم مكون من رسومات القصص المصورة)، وفيلم «لحظة واحدة في مونتريال» (One Second in Montreal, 1969) للمخرج مايكل سنو (وهو فيلم مكون من صور)، وفيلم «عدالة شعرية» (Poetic Justice, 1972) للمخرج هوليس فرامبتون (وهو فيلم يصور نص السيناريو لفيلم ما)، وفيلم «خطاب إلى جاين» (Letter to Jane, 1972) للمخرجين جان لوك جودار وجان بير جوران (وهو أيضًا فيلم مكون من صور).

(1) إن عتبة اندماج الومضات هي الوتيرة التي لا ندرك عندها الومضات الناتجة عن الضوء المتقطع (وهي 16 هيرتز بالنسبة لنا)؛ تعمل أجهزة العرض السينمائية عادةً بسرعة 24 هرتز (24 إطار في كل ثانية)، بينما تعمل الشاشات التليفزيونية بسرعة 50 أو 60 هرتز، وما إلى ذلك. أما ظاهرة فاي فتشير إلى إدراكنا الحسي للحركة المتصلة عندما نرى صور تتتابع سريعًا لغرض ما.

والمثال الأشهر على هذا النوع من الأفلام هو فيلم المخرج كريس ماركر «جسر المطار» (La Jetée, 1962)، وهو سردية حالمة تخلب اللب تتناول السفر عبر الزمن وتتألف من سلسلة من الصور الثابتة، أو الصور الفوتوغرافية إن جاز القول، دون أي حركة طوال مدة الفيلم (باستثناء مشهد واحد). وكما يلاحظ كارول، في وسعنا تخيُّل نسخةٍ مثاليةٍ من فيلم «جسر المطار» (لا تتضمن أي حركة)، وعندئذ ينطبق عليها سؤال هل تعتبر هذه النسخة فيلمًا، أي عملًا سينمائيًا، أم تعتبر شيئًا آخر. ينطبق سؤال مشابه على فيلم جارمان «أزرق»، فهو فيلم لا يتضمن أي صور متحركة بل قد يزعم البعض أنه لا يتضمن صورًا على الإطلاق (بمعنى صورة لشيء ما). إذا اعتبرنا «أزرق» فيلمًا، يصبح السؤال هو: هل لا بد أن تتكون الأفلام من صور متحركة بالمعنى التقليدي؟ وفي السياق نفسه، إذا اعتبرنا «جسر المطار» عملًا سينمائيًا (عملًا عظيمًا لا يُنسى في الحقيقة)، يمكننا عندئذ التساؤل عما إذا كانت الحركة شرطًا ضروريًا في الأفلام. أو التساؤل على أي أساس اعتبرنا «جسر المطار» عملًا سينمائيًا، لا مجرد تركيب يتكون من عرض شرائح صور فوتوغرافية تروي قصة روح ضائعة «لا تستطيع الفكاك من ذكرى صورة»؟

يرد كارول على ذلك زاعمًا أن الحركة الفعلية ليست عنصرًا لازمًا في الأفلام بل «الإمكانية التقنية» لحدوث هذه الحركة. ولأننا نتوقع على نحو منطقي بأننا قد نرى حركة في مرحلة ما بالفيلم، يمكننا تصنيف «جسر المطار» تحت فئة الأعمال السينمائية غير التقليدية. ولا يمكن لهذا الشرط أن ينطبق أبدًا على عرض جميع الصور الثابتة في الفيلم على الشاشة بطريقة عرض الشرائح (على غرار عمل تركيبي في معرض فني يتكون من عرض لشرائح تضم الصور المستخدمة في فيلم ماركر). ومن ثم لا تعتمد أنطولوجيا الصورة المتحركة على حركة فعلية بقدر ما تعتمد على حركة محتملة في تلك الصور. ويستنتج كارول، متفقًا مع أرثر دانتو (1979)، أن الإمكانية التقنية، أي التوقع المنطقي، لحدوث حركة محتملة هي ما يميز الصورة «المتحركة»، حتى إذا كنا نشاهد عملًا سينمائيًا لا تتحرك به الصور فعليًا، كما في فيلم «جسر المطار».

رغم ذلك، توجد إشكالية تخص المصطلح المفضل لدى كارول للإشارة إلى الأفلام، أي مصطلح الصور المتحركة. فإذا كان من الممكن أن يعتبر الفيلم فيلمًا دون أن يتضمن أي صور تتحرك (مثل «جسر المطار»)، أو حتى أي صور بمعناها التقليدي (كما في فيلم «أزرق»)، فلِمَ إذن نُصر على استخدام مصطلح «الصور المتحركة» باعتباره الوصف المناسب للأعمال السينمائية؟

وفوق ذلك، قد نتشكك في افتراض كارول أن «جسر المطار» «فيلمًا بلا جدال» (2008: 59). لماذا؟ لأنه يوجد عدد من الفرضيات البديلة الممكنة كذلك. فربما يثبت فيلم «جسر المطار» أن افتراضاتنا حول ما نعتبره «فيلمًا بلا جدال» تظل غير محسومة. وربما كان الفيلم مجرد عرض شرائح يحاكي الأعمال السينمائية، وربما يشير إلى أن شرائح العرض يمكن تصميمها كذلك على هيئة فيلم تحت ظروف معينة، أو أن طبيعة التوقعات التي نضفيها على تفسيرنا للصور تعتمد على تصنيفنا لها أو حتى على سياق عرضها. تخيّل على سبيل المثال أن فنانًا ما بعد حداثي قدم عرض شرائح فوتوغرافي لصور فيلم «جسر المطار» في معرض فني. فقد يستجيب المرء إلى عرض للشرائح على نحو يختلف كثيرًا عن استجابته لعرض تقليدي للنسخة الفيلمية من الصور. تخيّل أننا في المعرض الفني ولدينا كلنا معرفة بفيلم المخرج كريس ماركر؛ في هذه الحالة سوف نشعر بالحيرة ونتعجب هل عرض الشرائح الفني الذي نراه أمامنا هو نسخة من فيلم ماركر أم «محاكاة» بارعة له عبر عرض لشرائح الصور. ماذا لو لم يوجد أي فرق مادي يميز مشاهدة عرض شرائح الصور عن مشاهدة الفيلم؟ من الناحية الأنطولوجية، ما الذي يميز نسخة عرض الشرائح عن نسخة الفيلم؟ هل وسيلة العرض، أو «الوسيط» المادي المستخدم، أو سياق الأداء يغيّر من معنى العمل؟ في هذه الحالة التوقع هو المهم، لا أي سمات أنطولوجية للصور. ومن ثم يعتبر «جسر المطار» عملًا «سينمائيًا» يحتل موقعًا غامضًا بين الصورة الثابتة والصورة المتحركة، بين عرض الشرائح والفيلم، وبهذه الطريقة يتحدانا فلسفيًا وسينمائيًا، ويدفعنا إلى تأمل الاختلافات التي نفترض وجودها عادةً بين تلك التصنيفات.

على أية حال، لا شك في أن ما تعرضه الصور المتحركة عادةً هي الحركة، في معظم الحالات. لكن هل هذه الحركة مجرد وهم، أي حركة ظاهرة ناتجة عن تأثير التحريك المرتبط بإدراك مجموعة من الصور المترابطة في تتابع سريع؟ أم هل هي، بالأحرى، حركة «حقيقية» نلاحظها بينما نشاهد الأفلام؟ تناولت نظرية السينما الكلاسيكية هذه المسألة، إذ زعم كل من منستربيرج وأرنهايم أن الحركة التي نلاحظها تنشأ عن تأثير عمليات معرفية ونفسية داخل الدماغ (منستربيرج 2002: 69-71). وقد طرحا مفهومًا ظاهراتيًا مألوفًا مفاده أن على الرغم من وعينا بأننا نشاهد صورًا مسطحة ثنائية الأبعاد، فإننا نشعر بالحركة على الشاشة وبعمق الصورة (منستربيرج 2002: 71؛ أرنهايم 1957: 20). ثم ينتقلان إلى المرحلة التالية من منظورهما المثالي، حيث يقترحان أن هذه الخبرة تُنسب إلى «نشاطنا العقلي الداخلي» الذي يوحد بين المراحل

المنفصلة للحركة ضمن إطار «فكرة الفعل المتصل» (منستربيرج 2002: 78)[1]. حسب هذه الرؤية يصبح العمق والحركة على الشاشة مزيجين من الإدراك الحسي «الموضوعي» والتفسير الشخصي لهذا الإدراك الحسي، الذي لا نلاحظه ما إن ننغمس نفسيًا وإدراكيًا في العالم البصري المعقد للفيلم.

قدم هنري بيرجسون (في عام 1907) نموذجًا فكريًا نقديًا للطبيعة الوهمية للحركة التي نلاحظها في الصور السينمائية. فبما أن مظهر الحركة في الصور المتحركة يعتمد على عرض مجموعة من الصور الثابتة في تتابع ذي معدل سريع (عبر جهاز عرض)، فلا تستطيع الصور السينمائية سوى نقل «انطباع وهمي» بالحركة عبر تحريك سلسلة من الأوضاع الثابتة ليس إلا. وقد زعم بيرجسون كذلك أن الإدراك الحسي الطبيعي والوعي يؤديان وظيفتهما على نحو مماثل للـ«وهم السينمائي»، فهما يشكّلان الحركة الظاهرة عبر تجميع عدد من الصور الثابتة المتتابعة (2005: 2-251). لا أبالغ عندما أقول إن هذه الرؤية ظلت قائمة في جزء كبير من نظرية السينما، على الرغم من أن عددًا من الفلاسفة المعاصرين قد تحدّوها مؤخرًا (من بينهم دولوز 1986، وكاري 1995، وكارول 2008). ويزعم دولوز أن خطأ بيرجسون يكمن في افتراض أنه نظرًا لتكوُّن الصور المتحركة من تتابع صور ثابتة، فإن الحركة التي تجسدها لا بد أن تكون وهمية (1986: 2)؛ ما يؤدي إلى الخلط بين التكوين الآلي للصور المتحركة وخبرة تلقّي ما تجسده.

يطور كارول وكاري من نقد دولوز، فيزعم كلاهما أنه على الرغم من أن انطباعنا عن الحركة يعتمد على الصور الثابتة، فلا يزال بإمكاننا اعتبار أن الصورة المتحركة تتحرك بالفعل أمامنا (انظر كاري 1995، كارول 2008: 87-93). هذا لا يعني أننا نرى ضرورة تأكيد أن هذه الحركة «حقيقية» من منظور ميتافيزيقي عميق، بل يعني أن الحركة موضوعية، من ناحية كونها قابلة للإثبات على نحو بين ذواتي من قبل آخرين، ومن ثم لا يحتم علينا قبول أن الحركة التي نلاحظها ليست سوى وهم (كارول 2008:88)[2]. طرح كل من كاري وكارول تناظرًا مع الإدراك الحسي للألوان؛ فعلى الرغم من أن الألوان التي ندركها على نحو طبيعي هي ظاهريّة ليس إلا (إذ تعتمد على قدرتنا البصرية والأطوال الموجية للضوء المنعكس من أسطح بعينها)، فإن هذا لا يعني أنها «وهمية» (وإلا كيف يمكننا تمييز الأوهام اللونية الحقيقية مثل عمى الألوان؟). ومثلما نعتبر أن الألوان حقيقية لكنها كذلك خواص

(1) وهو منظور لا يختلف كثيرًا عن ظاهرة فاي إن فُسر في سياق واسع.

(2) يشير كارول إلى أن الحيوانات تدرك الحركة في الصور المتحركة بنفس طريقة البشر (2008: 88-9).

تعتمد على الاستجابة (أي تُدرك على نحو بين ذواتي من قبل بشرٍ آخرين في ظل الظروف الطبيعية)، ينبغي لنا اعتبار الحركة حقيقية لكنها خاصية تعتمد على الاستجابة من خواص الصور المتحركة (كارول 2008: 89-93). حسب هذه الرؤية، فإن «الأفلام» هي تحديدًا ما نراه!

ينقسم النقاد في جدالهم حول الحركة في الأفلام إلى فريقين متعارضين، فريق من النقاد يركز على طريقة تُولّد الحركة عبر وسائل «وهمية»، وفريق من المدافعين يزعم أن عبء توضيح لِمَ لا ينبغي لنا قبول الحركة التي ندركها على الشاشة باعتبارها حركة «حقيقية» يقع على عاتق النقاد من الفريق الأول. جزء من المسألة ها هنا، في رأيي، هو الخلط بين المستويات السببية والظاهراتية للتفسير: يزعم النقاد أن العملية السببية المتضمنة في توليد الصور المتحركة تستلزم دمجًا مدركًا بين صور ثابتة، ومن ثم فإن الحركة هي قطع وهمية؛ في حين يزعم المدافعون أننا لا نحتاج إلى افتراض أن للحركة التي ندركها حقيقة ميتافيزيقية لأننا نختبرها بطريقة ذاتية تعتمد على الاستجابة، مثل أي نوع آخر من الحركة التي ندركها في تجاربنا الحياتية العادية.

إحدى سبل الخروج من هذا المأزق هي توضيح أننا ندرك بالفعل الحركة على الشاشة -الحركة داخل الصورة وبين الصور التي تتكشف مع مرور الزمن- من منظور ظاهراتي. ولا يوجد ما يميز الخبرة الظاهراتية للحركة في الصورة السينمائية عن الحركة التي تدركها العين المجردة. بل يمكننا الرجوع إلى الحركة المعروضة في الصور السينمائية في الحالات التي ينخدع فيها إدراكنا الحسي أو يغزوه الشك؛ كما نجد على سبيل المثال في تكنولوجيا التتبُّع البصري ومحاكاة المسار المستخدمة في النقل التليفزيوني لمباريات الكروكيت والتنس. ولا يوجد ما يدعونا إلى التشكّك في الواقع الظاهراتي لتلك الحركة المدركة، بما إنها تتوافق مع أنواع خبرات الحركة التي نمر بها في إطار إدراكنا الحسي الطبيعي. بالتأكيد تعتمد الأفلام على هذه المحاكاة للإدراك الحسي الطبيعي من كافة النواحي (وتتلاعب بها)، ولهذا لا نحتاج إلى استيعاب رموز ثقافية معقدة كي ندرك الحركة في الأفلام ونفهمها.

وإذا تناولنا المسألة من منظور ظاهراتي مألوف، نجد أن الأسئلة النظرية المتعلقة بالوضع الأنطولوجي للحركة في الصورة المتحركة لا تظهر إلا عندما نقطع تجربتنا الاستغراقية في مشاهدة الأفلام (عن وعي أو عن قصد) ونتأمل في الآليات، التكنولوجية والنفسية والفسيولوجية، التي تتسبب في توليد

الحركة التي ندركها[1]. وعوضًا عن التشكك في تجربتنا الظاهراتية، نحتاج فحسب إلى تمييز ما قد نطلق عليه أولية الإدراك الحسي السينمائي -ما نختبره ظاهراتيًا عندما نشاهد الأفلام- عن التفسيرات الشارحة أو النظرية لجميع الآليات السببية التي تُولّد هذه الخبرة الظاهراتية للحركة في الزمن. إن تجربتنا الجمالية والظاهراتية للحركة هي تعبير محسوس عن الآليات التي تُولّد ما نلاحظه على الشاشة، لا تشوُّة وهمي (انظر ميرلوبونتي 1964، 54-9).

هل السينما فن؟ سؤال يُطرح من جديد.

من الملامح الأخرى البارزة في فلسفة السينما المعاصرة اهتمامها المتجدد بمسألة السينما كفن، وهي مسألة طالما ارتبطت بأنطولوجيا الفيلم. دشن كتاب منستربيرج «المسرحية المصورة» (2002 [1916]) وكتاب أرنهايم «السينما كفن» (1957 [1930]) هذا التقليد الذي يبدأ التأمل النظري في الأفلام عبر تناول مسألة السينما بوصفها فنًا. وعلى غرار أرنهايم، زعم منستربيرج أن الفيلم («المسرحية المصورة») شكلٌ فنيّ مستقل عن المسرح والتصوير الفوتوغرافي، ويتفوق عليهما فنيًا لأنه متحرر من قيود المكان والزمان (2002: 129)[2]. وقد استشرف منستربيرج وأرنهايم رافدًا من الاستقصاء الفلسفي لا يزال مستمرًا حتى الآن عندما زعما أن السينما تُحوّل الأداء الدرامي والعرض البصري فنيًا ولا تقتصر على تسجيله فحسب. إن السينما تتجاوز التسجيل البسيط للأشياء أو الأحداث المثيرة للاهتمام (مثل الأفلام المبكرة التي جسدت مشاهد الحياة العادية) أو للأداء الدرامي المسرحي (مثل الأفلام الروائية الأولى)، بل تضفي تعبيرًا فنيًا على الطريقة التي تُجسّد بها الأشياء والأحداث وأشكال الأداء. وبهذا تتمكن السينما، فوق ذلك، من محاكاة أفعال الوعي النفسية (مثل الإدراك الحسي والانتباه والتخيل والتذكّر)، ومن ثم تطرح تناظرًا مثيرًا للاهتمام مع العقل افتتن به منظرو السينما بدءًا من منستربيرج وجان ميتري وصولًا إلى فلاسفة السينما المعرفيين المعاصرين[3].

---

(1) أو عندما يقطع الفيلم إدراكنا الطبيعي للحركة (أو توقعنا لها) ويطرح سؤال الحركة وعلاقتها بالصورة (المتحركة) كما في حال فيلم «جسر للطار» لماركر.

(2) راجع سينربرنك (2009أ) للاطلاع على نقد لقراءة كارول لمنستربيرج ونقده لتناظر السينما/العقل الذي من الأفضل اعتباره تناظرًا جماليًا لا ادعاء معرفيًا.

(3) انتقد كارول تناظر السينما/العقل (1988ج)، زاعمًا أن مقارنة السينما بالعقل غير مفيدة لأننا نعرف عن السينما أكثر مما نعرف عن العقل، لذا يعجز منطق المقارنة عن إحداث تأثير توضيحي على النحو الصحيح. ومن الناحية الأخرى، مقارنة العقل بالفيلم، كما فعل فلاسفة مثل هنري بيرجسون وإدموند هوسرل وبرنارد ستيجلير، قد يوضح الكثير ويفتح الباب أمام طرق جديدة للتفكير في العقل.

إن الأسئلة التي حفّزت نظرية السينما المبكرة كان لها طابع تكنولوجي وجمالي، أنطولوجي وتقييمي في آن واحد، أسئلة على غرار: ما طبيعة الوسيط الجديد؟ هل هو شكل فني قريب من التصوير الفوتوغرافي أم المسرح، أم شكل جديد ذو إمكانات فنية خاصة به؟ لم تركز التأملات المبكرة في السينما باعتبارها فنًا على طبيعتها التكنولوجية فحسب بل امتدت كذلك لتشمل مشروعيتها الثقافية. ونظرًا للتعارض بين القضايا التقنية والتقييمية، أصبح من الأهمية بمكان تحديد طبيعة الوسيط الجديد. بزغت السينما من رحم تجارب التحريك التي حاولت تقديم صورة للحركة باستخدام العرض السريع لتتابع من الصور (عبر أجهزة أُخترعت في أواخر القرن التاسع عشر مثل زوتروب، باراكسنسكوب وكينتوسكوب). وقد كانت بدورها موضوعًا لحجج التشككية ذاتها التي عارضت اعتبار التصوير الفوتوغرافي فنًا. وغالبًا ما هزأ النقاد من الشكل الفني الجديد لاقتصاره على التسجيل الميكانيكي للأفعال، ومن ثم افتقاره إلى نوع المهارة المدروسة والقوة التعبيرية اللازمة في الفن (انظر أرنهايم 1957: 8-9). لذا دافع المُنظّرون المبكرون عن السينما زاعمين أنها تُحوّل إدراكنا الحسي للواقع من منظور فني ولا تكتفي بتسجيله. وانطلاقًا من هذا المبدأ اعتبر صانع الفيلم، المخرج عادةً، مؤلف العمل الذي تُشكّل رؤيته الفنية وأسلوبه الجمالي وانشغالاته الفكرية متنًا من الأعمال أضحت لاحقًا تميز المؤلف السينمائي.

ينشغل الجدال قيد النقاش ها هنا بالتعارض بين الوسيط السينمائي بوصفه تسجيلًا تقنيًا لأداء فني (ومن ثم لا يُعتبر شكلًا فنيًا مستقلًا) وبين الفيلم بوصفه تعبيرًا عن وجهة نظر فنية باستخدام أدوات أسلوبية وتأليفية تستدعي معنىً جماليًا (وبهذا يصبح شكلًا فنيًا يعبر عن النوايا الفنية للفنان). وقد بلور هذا الجدال التعارض بين وجهة النظر الواقعية (التي ترى أن الأفلام تجسد الواقع بفضل تسجيلها الآلي للصور) ووجهة النظر التعبيرية (حيث تعبر الأفلام عن حالات ذاتية وعن نوايا المخرج الفنية) حول الوسيط السينمائي. لا شك في أن هذا التقاطع بين الانشغالات الفنية والأنطولوجية -الذي يجسده سؤال مثل: هل الوسيط السينمائي يشكّل الإمكانيات الفنية للفيلم؟- ظل له دور في الجدالات الفلسفية المعاصرة. والنموذج الأبرز على العودة إلى مسألة السينما كفن نجده في النقد التنقيحي الذي طرحه روبرت سكروتن (1981).

ولّد نقد سكروتن لفكرة السينما كشكلٍ فني مستقل حشدًا من ردود

الفعل النقدية (انظر أبيل 2010؛ جوت 2002: لوبس 2005)، نظرًا، على الأرجح، لطبيعته غير المتوقعة وغير المنطقية. فعلى الرغم مما يعكسه هذا النقد من تأثيرات معاصرة، فإنه يكرر الجدالات التي سادت مع بداية نظرية السينما. إذ يبدأ سكروتن نقده على نحو تقليدي بتناول مسألة التصوير الفوتوغرافي والتمثيل (1981: 81-578). وخلافًا لمعظم الرؤى التقليدية، يزعم سكروتن أن التصوير الفوتوغرافي، نظرًا لطبيعته الميكانيكية، لا يمكن اعتباره وسيطًا تمثيليًا (فهو يكتفي بتسجيل الموضوع أو عرضه لنا ولا يظهر وجهة نظر المصور حياله). من ناحية أخرى، تعتبر اللوحات تمثيلية لأنها إبداعات قصدية تعكس كيف قصد الفنان عرض شيء ما: فاللوحة لا تعرض سوى العناصر التي نوى الفنان تجسيدها، أما الصورة الفوتوغرافية فتعرض عناصر غير مقصودة ليس لها صلة بنوايا المصور الفوتوغرافي الفني، لأنها تسجل موضوعها فحسب (سكروتن 1981: 578-84). وبناءً على هذا منظور الفني شديد الاعتماد على القصدية (وهو منظور عرضة لشكوك جدية)، يعكف سكروتن على التفرقة بين الرسم بوصفه فنًا تمثيليًا والتصوير الفوتوغرافي باعتباره تسجيلًا بعرض الواقع. وهكذا تصبح لوحة «دورية الليل» لرمبرانت (1642) عملًا فنيًا، أما فيلم «الحراسة الليلة» (Nightwatching, 2007) لبيتر جريناواي -وهو تأمّل سينمائي معقد للوحة رامبرانت- فلا يعتبر عملًا فنيًا.

يطور سكروتن بعد ذلك هذا النقد زاعمًا أن الأفلام لا تصلح كذلك فنًا تمثيليًا نظرًا لاعتمادها على التسجيل الفوتوغرافي لموضوعاتها. والأفلام، بالأحرى، هي «صورة لتمثيل درامي» (سكروتن 1981: 598). ويستنتج أن الإصرار الشائع على وجود روائع سينمائية ينبع من الخلط بين الفن الدرامي وبين تسجيله الفوتوغرافي: «ومن ثم، يتضح لنا أن ما يُعرف بالروائع السينمائية -مثل أفلام «الفراولة البرية» (Wild Strawberries) و«قواعد اللعبة» (Le règle de jeu)- هي في المقام الأول روائع درامية» (1981: 577).

علاوة على ذلك، يسهب سكروتن في هجومه على المكانة الجمالية للسينما، مرددًا صدى تصورات نقدية طُرحت مع بدايات نظرية السينما، فيزعم أن تسجيلها غير المقصود لفيض من التفاصيل العَرَضية وما تقدمه من خليط مُشتت من المعلومات البصرية ينتقص من الشكل الجمالي للصورة ويجعل من المشاهد تعيس الحظ ضحية للتشوش (1981: 599-600). لا شك في أن اهتمامنا الجمالي بالسينما، حسب زعم سكروتن، ينصب على موضوعها فحسب؛ فلا يمكننا إبداء اهتمام جمالي بها في حد ذاتها لأنها مجرد تسجيل

فوتوغرافي لأداء لا تمثيل جمالي له. ونظرًا لأن الفيلسوف يكرر نمطًا أصبح مألوفًا نسبيًا مع الأسف، فإنه يتجاهل عند طرح هذا النوع من النقد التقريري التاريخ الطويل للتنظير حول مسألة السينما (أو التصوير الفوتوغرافي) كفنّ على وجه التحديد. وفكرة وجود اتجاه من النقد السينمائي الفلسفي يدافع عن الإنجاز الفني للسينما (أو التصوير الفوتوغرافي) نادرًا ما تُذكر.

على أي حال، كرر نقاد سكروتن حججًا معقدة تدافع عن الفيلم بوصفه فنًا، وترجع إلى منظرين قدامى مثل منستربيرج وأرنهايم. وحسبما تشير كاثرين طومسون جونز، يمكننا تحدي ادعاء سكروتن بأن التصوير الفوتوغرافي ليس شكلًا فنيًا مستقلًا، أو تحدي توسيعه لنطاق ادعاءاته حول التصوير الفوتوغرافي كي تشمل السينما، مؤكدين على أن السينما تمتلك إمكانيات جمالية خاصة بها (2008: 8-9). ثمة استراتيجية أخرى كذلك، وهي الدفع بأن سكروتن أخطأ بكل وضوح عندما افترض أن السينما فنًا فوتوغرافيًا -أي فن غير تمثيلي- إما لأن فهمه للفن التصويري الفوتوغرافي موضع شك (لوبس 2005) أو لأنه اعتبر السينما غير تمثيلية (أبيل 2010). ومن وجهة نظر جمالية، يقع عبء الإثبات بكل تأكيد على المتشكّكين الذين يدّعون أننا عاجزين عن إبداء اهتمامًا جماليًا أصيلًا بالصور الفوتوغرافية (وبالسينما بالتبعية)، وإننا نرضي فضولنا الفكري ليس إلا بينما نعتقد خطأً أننا نستمتع بالفن. وكما سنرى لاحقًا، يعتمد كل شيء، قطعًا، على فكرتنا عن الفن؛ أي النظرية الجمالية التي نعتنقها حول ماهية العمل الفني (مثل أن الفن موضوع للمتعة الجمالية المتجردة أو تعبير عن معنى تاريخي-ثقافي، أو وحدة ذات شكل مميز، أو ما تقرر المؤسسات الفنية المسيطرة في زمن ما انتمائه إلى «عالم الفن»، وغير ذلك من النظريات). حسبنا القول إن تلك القضايا الجمالية محل خلاف عميق. وعلى الرغم من أن سكروتن ينقح ادعاءات بازان حول الطبيعة الفوتوغرافية للسينما، فمن دواعي المفارقة أن الاستنتاجات الجمالية التي توصل إليها مناقضة تمامًا للاستنتاجات التي ألهمت بازان.

العودة إلى المستقبل: آراء بازان وأرنهايم حول السينما كفنّ

يكرر النقاد المعاصرون الذين يهاجمون سكروتن صيغًا أكثر تعقيدًا من الحجج التي ساقها منستربيرج وأرنهايم بدايةً للدفاع عن السينما كفنّ، زاعمين أن التصوير الفوتوغرافي قادر على توليد اهتمام جمالي وينطوي على تشكيلة من التأثيرات الفنية القصدية، أو أن المزاعم الخاصة بالتصوير

الفوتوغرافي لا يمكن بسط نطاقها كي تنطبق على السينما، لأن للسينما إمكاناتها الجمالية الخاصة التي تُفضي إلى أهميتها الفنية. على سبيل المثال، يحاجج ألكسندر سيسونسكي أن جماليات السينما يمكن التعبير عنها من خلال إمكانات الوسيط نفسه؛ فلدى السينما أساليب خاصة بها لتمثيل المكان والزمان والحركة، وهي أساليب جديدة مقارنة بالفنون الأخرى، كما أن السينما تجعلنا كمشاهدين نختبر المكان والزمان والحركة بطرق جديدة (1974: 5-53). والأفلام تتيح تمثيل المكان، وإدراكه، في صورة ثنائية الأبعاد، رغم ذلك تخلق انطباعًا بالعمق حيث تقع الأحداث والحركة. تكشف السينما كذلك عن سبيل جديد لتمثيل الزمن، داخل عالم الفيلم ولدى المشاهد الذي يتابع سردًا معقدًا يشمل أزمنة وأماكن مختلفة، وذلك كله في فترة زمنية فعلية لا تتجاوز الساعتين. وتقدم أسلوبًا جديدًا لتأطير الحركة وتصويرها يمزج بين الإدراك الحسي الطبيعي والبراعة الفنية المعقدة المرتبطة بتحريك الكاميرا والتأطير والمونتاج، إلى جانب إيقاعات الحركة وتتابع المشاهد الذي قد يبرز المعنى ويزيد من حدة استجابتنا الشعورية للفيلم. تلك الابتكارات الجديدة في التمثيل والخبرة الجمالية كافةً تتيحها السينما لكونها شكلًا فنيًا يتشارك في سمات بعينها مع بقية الأشكال الفنية، إلا أنه يظل متفردًا بإمكاناته الخاصة للتعبير الجمالي. ويرى كارول أن الفائدة الأهم للحجج التي طرحها سكروتن ضد اعتبار السينما فنًا تنحصر، لدواعي المفارقة، في أنها بلورت الأسباب التي تدفعنا إلى الدفاع عن أهمية السينما الجمالية!

برزت كذلك على مدار السنوات الأخيرة وجهة نظر بديلة تفصل بين القضايا الأنطولوجية والقضايا الجمالية. فأنطولوجيا السينما، حسب كارول، ليس لها تأثير معياري على القضايا الجمالية المتعلقة بالسينما كفنّ، أو على الأقل لا تملك حلًا لمسألة الاستخدامات الجمالية المحتملة للوسيط السينمائي (التعددي). وعلى الرغم من التعقيد الفكري للنقاش الفلسفي، ظلت «المسألة الجمالية» قائمة: فإذا سلمنا أن السينما فن (جماهيري)، ما السمات التي تجعل من فيلم بعينه فنًا؟ يميل فلاسفة السينما، عندما يُقرّون بوجاهة السؤال، إلى طرح إجابة تقدم نظرية للسينما كفنّ أو عبر استحضار معايير للتقييم الجمالي. على سبيل المثال، يزعم كارول أن علينا إعادة إحياء منهج تصنيفي (أرسطي) تقليدي يُميّز بين الأساليب والأنـواع الفنية المختلفة، ويخصص لكل منها صفات وميزات جمالية خاصة بها (2008: 192-225). لكن هذا المنهج، بتركيزه المحمود على التعددية، يثير رغم ذلك مسألة الأسلوب المتبع في تقرير معايير التقييم الجمالي ذات الصلة: ما المعايير التي سنستخدمها

في اختيار معاييرنا الجمالية؟ ويزداد تعقيد السؤال نظرًا للطبيعة الصناعية-التكنولوجية للسينما. فحتى لو أحجمنا عن استنباط استنتاجات قياسية من الجوانب المادية والتقنية للوسيط، فإن الأبعاد الثقافية-الأيديولوجية والتجارية والجماعية والتقنية للأفلام تظل تطرح مجموعة متفرّدة من الأسئلة والتحديات الجمالية على صناع الأفلام والنقاد والمشاهدين.

جزء من المشكلة، في رأيي، يكمن في أن المعايير الجمالية التي نستخدمها مستوحاة إما من «الوسيط» أو من نطاق الممارسات الثقافية الذي نتشاركه؛ وفي كلتا الحالتين نواجه تعددية في المعايير وتعددية في طرق فهم الفيلم. وقد زعم جاك رانسيير أن السينما شكل فني هجين يشمل ثلاثة أنظمة تاريخية رئيسية للفن: (1) النظام الأخلاقي (الذي يرجع إلى أفلاطون)، ويستوعب الصور في إطار مضمونها من الحقيقة واستخداماتها الأخلاقية؛ (2) النظام الشعري-التمثيلي (الذي برز مع قواعد أرسطو الشعرية) ويستوعب الصور في إطار سماتها التمثيلية وطرق توظيفها في أشكال سردية؛ (3) النظام الجمالي (كانط ومن أتى بعده) الذي يربط استقلالية الفن بفكرة الحرية، ويقطع الصلة بين تراتبيات التمثيل والتراتبيات الاجتماعية، ويقترح «مساواتية» بين الموضوعات وتعددية الأشكال الفنية (رانسيير 2004: 20-30). حسب هذه الرؤية، تنتمي السينما بالدرجة الأولى إلى النظام الجمالي الحديث للفن؛ فهي تطرح مساواة أنطولوجية (كل الموضوعات متساوية من منظور الصورة السينمائية) وتعددية جمالية طالما ارتبطت بالإمكانات الديموقراطية الأصيلة للسينما (انظر كافيل 1979: 35).

تجمع السينما بين حرية الفن الجمالي، والانشغال «ما قبل الحداثي» بالاستخدام الأخلاقي للصور، والأعراف التمثيلية للسرد الروائي. لهذا السبب تظل المجادلات حول أنطولوجيا الصورة المتحركة ومسألة جماليات السينما جدالات شائكة؛ فالسينما بطبيعتها تعددية وهجينة وتنطوي على عدد هائل من الإمكانات الجمالية، المتضاربة أحيانًا. أما السؤال عما يجعل أفلامًا بعينها أعمالًا فنية، فالسبيل الوحيد للإجابة عليه يكمن في النقد السينمائي الفلسفي الذي يراعي الجانب الجمالي. وبالنظر إلى أن الأغلبية العظمى من الأفلام التي أُنتجت وشوهدت وتعرضت للنقد هي نماذج على السينما الروائية، فإن السؤال البديهي التالي يتناول السرد، ويتعلق بسماته ذات الصلة (طبيعته، نوعه) وتأثيراته الجمالية (الاندماج الشعوري وأشكال المعنى المتنوعة). ما الفيلم الروائي وكيف يؤدي وظيفته؟[1].

(1) أود أن أشكر هاي كاريل على تعليقاتها المفيدة على النسخة الأولى من هذا الفصل.

الفصل الثالث

اقتباس: المناهج الفلسفية لدراسة السرد

في الفصل السابق ناقشت تجدُّد القضايا الكلاسيكية التي طرحتها نظرية السينما ضمن إطار فلسفات السينما الجديدة، لا سيما قضية السينما كفن وأنطولوجيا الصورة المتحركة. وثمة عناصر أخرى من نظرية السينما الكلاسيكية تجدَّد طرحها في فلسفة السينما المعاصرة، مثل السرد والشخصية و«التماهي»، أي اندماجنا الشعوري والنفسي مع الفيلم. ومن جديد طرح فلاسفة المدرسة المعرفية التحليلية في هذا السياق نقدًا لاذعًا للنماذج النظرية التي تطورت في إطار النموذج الفكري السابق من نظرية السينما (أي النظريات البنيوية والسيميائية حول السرد، والنظريات التحليلية النفسية حول التماهي وغير ذلك). وقد طرح مُنظِّرون مثل بوردويل وكارول وويلسون وجوت رؤى بديلة للسرد والشخصية والاندماج الشعوري تستلهم نقاشات في الجماليات التحليلية وفلسفة الأدب وعلم النفس المعرفي. من الناحية الأخرى، يرفض منظرو ما بعد النظرية بوجه عام الزعم المستوحى من النظرية النقدية والذي يدفع بأن الأفلام الجماهيرية هي أدوات للتلاعب الإيديولوجي. وعلى أي حال طورت مجموعة من المنظِّرين السينمائيين نظريات معقدة حول السرد والشخصية والاندماج والتفاعل الشعوري مع الأفلام (برانجان 1984: 1992؛ بوردويل 1985؛ إلساسير وبكلاند 2002؛ بكلاند 2009). وخلافًا للتجاهل الذي لاقته دراسات السرد في نظرية السينما، فقد ازدهرت تلك الدراسات في العقود الأخيرة، مع تقديم نظريات السرد الفلسفية إسهامات مهمة إلى الجدال القائم حاليًا.

في هذا الفصل سوف أتناول عددًا من الإسهامات الفلسفية الأحدث والأهم في التنظير حول السينما الروائية، مُناقشًا موضوعات على غرار الاختلافات بين السرد السينمائي والسرد الأدبي، وأهمية الحبكة، والقصة والأسلوب، ومشكلة التأليف السينمائي، والسؤال العويص: هل للأفلام رواة، أو على نحو أدق هل لها رواة ضمنيون، يضطلعون بدور الفاعل المسؤول عن الصور التي يتألف منها السرد. سوف أركز على نماذج بالغة

التأثير -من النوع الذي يركز على حل المشكلات أو طرح الأسئلة والإجابة عليها- طرَحَها كل من كارول وبوردويل. وتُجادل تلك النماذج بأن السرد السينمائي يُفعّل القدرات المعرفية ذاتها الخاصة بالاستدلال واختبار الفرضيات واستنباط الاستنتاجات التي نستخدمها في خبراتنا الحياتية العادية. والسؤال الذي سأطرحه ختامًا هو هل تتناول تلك النظريات الاندماج مع السرد من منظور مبالغ في العقلانية. هل التحليل المدقق لآليات فهم السرد (والتفاعل الشعوري والعاطفي معه) يُقدّر البعد الجمالي للسرد السينمائي حق قدره؟

الحبكة والقصة والأسلوب

رغم أن الأفلام تُعتبر أحد أسهل الأشكال الفنية السردية استيعابًا، فإن المهام المعرفية المرتبطة بفهم وتفسير وتقييم الأفلام أبعد ما تكون عن البساطة. وكما قال كريستيان ميتز مرةً مازحًا: «من الصعب شرح الأفلام لأن من السهل فهمها» (1974: 69). هذا الوضوح التام للأفلام الروائية هو مكْمن الحيرة والغموض البالغ. فنحن نتفاعل إدراكيًا وحسيًا مع الصورة، وهذا التفاعل يعتمد على العمليات المعرفية نفسها المتضمنة في الإدراك الحسي العادي «غير الموجه» أو البسيط. لكن الصور التي ندركها في الأفلام ترتبط بتتابع مرتب يُصوّر سلسلة من الأحداث المترابطة ذات المعنى. وبغضّ النظر عن بعض الاستثناءات الملحوظة (الأفلام الفنية الحداثية والأفلام التجريبية وسينما المشاهد الجذابة المبكرة)، ظلت الغالبية العظمى من الأفلام أفلامًا تعتمد على السرد. بعبارة أبسط، يُشير السردُ إلى تمثيلٍ مرتّبٍ زمنيًا أو سببيًا لأفعال وأحداث ذات معنى تُعرض من وجهات نظر معينة ضمن إطار شامل ذي مغزى قابل للفهم. في هذا السياق، يصبح السرد ظاهرة عامة للغاية، لا توجد في الأعمال الروائية (الروايات والمسرحيات والأفلام) فحسب، بل كذلك في الأعمال غير الروائية (الصحافة والأفلام الوثائقية والأبحاث العلمية والتحليلات التاريخية). لهذه الأسباب، نحتاج إلى التساؤل عما يميز الأفلام الروائية عن الأشكال الروائية الأخرى ودراسة طريقة عملها.

يمكننا هنا الاستفادة من توظيف ديفيد بوردويل للتصنيف الذي يفرق بين الحبكة والقصة، وهو من ابتكار المدرسة الشكلية الروسية (1985: 49-53). تشير الحبكة إلى البنية المُرتبة لما يُروى (على المستوى البصري أو

اللغوي)؛ إنها ما نراه حرفيًا على الشاشة، مجموعة منتقاة من الصور المرتبة حسب نظام تتابعي محدد. أما القصة فهي سرد (فعل الرواية أو العرض) ما يحدث على نحو مرتب زمنيًا، ويفهمها المشاهدون عبر إعادة تشكيل تفسير للأحداث اعتمادًا على الدلائل السردية والبصرية التي تتألّف منها الحبكة. حسب وجهة نظر بوردويل، يعتبر المشاهدون بناء على ذلك مشاركون فعالون في عملية بناء السرد/القصة، أما الحبكة والأسلوب فهي سمات «موضوعية» يمكن تمييزها من خلال التحليل النقدي-التاريخي. يضع المشاهدون إطارًا لتفسيرهم للسرد استنادًا إلى العناصر السردية والبصرية التي تتألف منها الحبكة، وعبر استخدام مخططات تفسيرية متنوعة مكتسبة تاريخيًا وثقافيًا (على غرار معرفة الأنماط السردية، الأشكال الأسلوبية التي شكّلها التاريخ، الأنواع الفنية ذات الصلة، والمجازات، وغير ذلك). قد يتوصل المشاهدون كأفراد إلى استنتاجات مختلفة، ومن ثم يستوعبون نسخًا مختلفة من القصة حسب المخطط التفسيري الذي طبقوه على الحبكة. من الناحية الأخرى، يمكننا كذلك تطبيق نوع شكلي من النقد السينمائي يتوافق مع قواعد التفسير، ويركز على العناصر الشكلية العامة المرتبطة بالنوع الفني، والسياق التاريخي ذي الصلة، وتطوُّر صانع الفيلم، وسمات النوع الفني والمقارنات مع الأعمال وثيقة الصلة، والرؤى التأويلية المستمدة من الاستخدام الماهر للاستدلال التفسيري وغير ذلك. يضيف بوردويل إلى هذه الازدواجية الأسلوب السينمائي: أي التطور التاريخي للأعراف والتقنيات السينمائية المستخدمة لتشكيل وتنظيم (أي تخطيط) نمط سرد القصة (على سبيل المثال، استخدام أنواع معينة من زوايا كاميرا، ووجهات النظر، الإضاءة، المونتاج، تكوين المشاهد، الأداء، أساليب السرد، وغير ذلك). الأسلوب، أي الطريقة التي تُصاغ بها الحبكة، قد يصلح كذلك موضوعًا للتحليل الشكلي من وجهة نظر تاريخية، حيث نميز الأسلوب ونفهمه عبر مقارنة عناصره وتقنياته بالمعايير الكلاسيكية المألوفة بالفعل («الشعرية التاريخية» لبوردويل (انظر 2008).

ولأغراض التوضيح نتناول مثالًا مألوفًا هنا، ألا وهو فيلم كريستوفر نولان «تذكار» (Memento، 2000). تتمركز حبكة الفيلم الملغزة والمعقدة على شخصية ليناردشيلي (جاي بيرس)، الذي يعاني من فقدان ذاكرة تقدّمي ومن ثم يعجز عن تكوين ذكريات جديدة. يتألف الفيلم من تتابعات مشاهد قصيرة تبدو في الظاهر غير مترابطة وتتكشف قدمًا (بالأبيض والأسود) وعكسيًا في الزمن (بالألوان). وهكذا يصبح المشاهد في وضع أشبه كثيرًا

بوضع لينارد؛ كلاهما مجبر على إعادة تكوين القصة تدريجيًا، اعتمادًا على أدلة سردية ومرئية متنوعة مطروحة في حلقات غير مرتبة (عبر ملاحظات مكتوبة على عجل، وصور مذيلة، ورسائل مكتوبة بالوشم على الجسد، وتخمينات مبهمة وغير ذلك). هذا الأسلوب البصري -الذي يوظف الصور الأبيض والأسود للتعبير عن الأحداث في «الزمن الفعلي» في أثناء الموقف الذي يواجه لينارد حاليًا، ويوظّف الألوان في عرض الأحداث الماضية عبر تتابعات مشاهد تسرد التحقيقات التي قام بها لينارد قبلًا- يمزج عناصر من أفلام الحركة/الجريمة، الأفلام البوليسية الجديدة، والأفلام الفنية وأفلام التشويق النفسي، فضلًا عن إضافة العديد من الإحالات الفلسفية والأدبية (مثل الإحالات إلى قصة قصيرة كتبها أخوه، جوناثان نولان، بعنوان «تذكرة الموت»، وكذلك إلى كتابات أوليفر ساكس الأدبية الطبية المميزة (1986))[1]. لا غرابة إذن أن فيلم «تذكار» قد أصبح أحد الأفلام المفضلة لدى الفلاسفة (بل ربما يتفوق في هذا السياق على فيلمي «راشمون» (Rashomon) و«المصفوفة» (The Matrix)!، إذ إنه لا يكتفي بمعالجة قضايا الهوية الشخصية، والعلاقة بين الذاكرة والهوية والفاعلية الأخلاقية، وتعامُلنا مع الصدمة والحزن، بل يجسّد إعادة التشكيل العقلانية للمعنى التي تضفي الترابط على التجربة الواعية. من ثم ينسجم «تذكار» مع النظريات المعرفية للسرد التي تركز على أدوار كل من الاستدلال العقلي واختبار وتعديل المعتقدات وتلائم الحالة الشعورية مع الوعي الإدراكي الحسي.

التتابع البصري وتقنية السرد

طور نويل كارول (2008) نظرية مماثلة حول السرد، زاعمًا أن السرد هو سبيل لتكوين أنماط للمعلومات التي تتطلّب معالجةً إدراكيةً من أجل فهم الألغاز المعرفية المتنوعة التي يطرحها وحلها. ويعتبر النموذج الاستفهامي (أي القائم على الأسئلة والأجوبة) الذي يقدمه محاولة لشرح العناصر الأساسية في السرد السينمائي التي تهيمن على صناعة الأفلام المعاصرة (أسلوب هوليوود). يشير كارول (2008) إلى أن معظم الأفلام تتضمن تقنية التتابع البصري -أي جمع الصور في تتابعات ذات مغزى- التي تستخدم في أغلب الأحيان لأغراض السرد. وبما أن كارول قد رفض

(1) انظر على سبيل المثال دراسة «البحار التائه» لأوليفر ساكس (1985)، التي تحكي عن رجل يدعى جيمي جي، فقد قدرته على تكوين ذكريات قصيرة الأجل، ومن ثم لا يزال يعتقد أنه في عام 1945.

فرضية «الفيلم كلغة»، فإنه يقترح نموذجًا بديلًا لتفسير قدرتنا على فهم معنى التتابع البصري، يعتمد على مفهوم «إدارة الانتباه» (attention management) (2008: 122 ff). تتلاعب الأفلام بانتباه الجمهور، فتوجّهُ انتباهنا نحو الجوانب البارزة من الصورة أو التتابع البصري أو الحدث السردي؛ وينتقي صنّاع الأفلام بعناية ما نراه، ويُحدّدون وجهة النظر والأسلوب والغرض السردي. وهكذا فإن تركيب الصور وتتابعها يجذب انتباهنا ويوجهنا نحو المعنى السردي المقصود من الفيلم. ولا نحتاج إلى مهارات معقدة ثقافيًا تخص تفسير أعراف الأفلام كي نفهم معنى تلك التتابعات؛ بل نحتاج بالأحرى إلى الاستجابة باستخدام القدرات المعرفية والإدراكية الحسية نفسها التي نستخدمها في خبراتنا اليومية.

ثمة طرق عدة تُمكّن المخرج أو صانع الفيلم من توجيه انتباهنا. وكما يوضح كارول (2008: 124)، يمكن استخدام حجم الصور للتأكيد على الأهمية (كما في لقطة مقربة لرأس الدُش في مشهد يصور امرأة تستحم وحدها)، ويمكن «إعادة تأطير» الصور بأشكال مختلفة لجذب الانتباه إلى الروابط المهمة بين الصور والتي نُشجَّع كمشاهدين على ملاحظتها (كظل سكينة مرفوعة خلف ستائر الدُش؛ ووجه المرأة بينما تصرخ). وعلى نحو أدق، يحدد كارول ثلاثة متغيرات يمكن استخدامها لتوجيه انتباه الجمهور: التأشير (تقريب الكاميرا من شيء مهم أو تتبع حركات أو أحداث مهمة)، الوضع بين أقواس (أي حذف التفاصيل أو الأشياء أو الأماكن غير المرتبطة بالموضوع، وبالتالي التركيز على كل ما له صلة بالموضوع عبر انتقاء الأطر)، تغيير الحجم (تعديل حجم الشيء الذي يقع في مركز انتباهنا، ومن ثم التأكيد على أهميته في القصة) (2008: 8-123). بالتأكيد في وسع المخرجين مخالفة تلك المتغيرات الثلاثة كافةً (عبر الاستخدامات المضللة للتأشير، أو استخدام تقنية الوضع بين الأقواس لجذب الانتباه نحو ما يقع خارج الشاشة، أو تجنب الأشكال البديهية من تغيير الحجم)؛ رغم ذلك معظم الأفلام الروائية، حتى غير التقليدية منها، تستخدم تلك الأساليب جميعًا كي توجه انتباه المشاهدين ومن ثم تنقل المعنى السردي.

السرد «الاستفهامي» لدى كارول

كيف تتوافق إذن تتابعات المشاهد السينمائية ذات المعنى ضمن إطار سرد مترابط؟ تتشابه رؤية كارول المعرفية القائمة على «السرد الاستفهامي»

في بعض الجوانب مع منهج بوردويل الشكلي الجديد. فالسمة الأولى التي يحددها النموذج الاستفهامي هي «إتمام» السرد: فخلافًا للمسلسلات الاجتماعية النهارية (soap operas) بحبكتها الممتدة إلى ما لا نهاية، يُفترض أن تنتهي الأفلام على نحو «يربط بين» الخطوط السردية المتنوعة بها. يتفق كارول مع تعريف أرسطو الكلاسيكي -الذي يؤكد على أهمية الحبكة بوصفها توحيد الحدث ذي البداية والوسط والنهاية- ويؤكد على إحساس الحسمية الذي تستهدفه معظم الأفلام الروائية السائدة: أي تقديم نهاية مناسبة تشرح كل ما ينبغي شرحه وتوضيحه بالفيلم. لِمَ يعتبر المشاهدون الخاتمة السردية عنصرًا مرضيًا للغاية؟

يستلهم كارول مقال هيوم «عن المأساة»، مشيرًا إلى أن الأفلام عادةً ما ترتب مجموعة من الأسئلة التي تثير فضولنا ثم تؤجل الإجابة عليها حتى نهاية الفيلم. والنهاية التي تتناول جميع أسئلة السرد المهمة وتجيب عنها تعتبر نهاية ملائمة للفيلم. وداخل التتابعات السردية الأقصر، قد تُطرح أسئلة أصغر ثم يُجاب عليها. على سبيل المثال في فيلم «دوبلير جسدي» (Body Double، 1984)، يرغب المشاهدون في معرفة ما إذا كان البطل المتلصص جاك سكلي [جريج واسون] سيتمكن من إنقاذ جارته الجميلة جلوريا ريفيل [ديبورا شيلتون] قبل أن تُقتل بمثقاب الحفر على يد قاتل اختبأ في شقتها. لكن الأسئلة الأكبر في الإطار السردي العام للفيلم تظل دون إجابة حتى نهايته؛ أسئلة على غرار ما طبيعة المؤامرة القاتلة التي تورّط جاك، بطل الفيلم، فيها؟ من قتل جلوريا حقًّا؟ هل سيتمكن جاك من إنقاذ هولي بدي [ميلاني جريفيث] من مخالب قاتل سلاحه مثقاب الحفر؟ فبينما تتكوّن الحبكات عمومًا من شبكات من الأحداث والمواقف تجمعها أشكال متعددة من السببية، تتكون سرديات الأفلام عادةً من شبكة من الأسئلة والأجوبة، حيث تتولّد الأسئلة ثم يُجاب عليها (كارول 2008: 136). وحل هذه الأسئلة المولدّة ذاتيًا هو ما يدفع السرد قدمًا ويمنحنا إحساس الرضا النابع من وجود خاتمة.

تتلاعب الأفلام الروائية بالزمن كي تنتقي التتابعات المختلفة، وترتبها بهَدف توجيه انتباه المشاهد. على سبيل المثال، تعتبر تقنيات استرجاع الماضي (Flashback) والقفز للمستقبل (flashforward) أساليب تقليدية للتلاعب بالزمن وترتيبه؛ فهي تتيح للفيلم طرح الأسئلة أو الإجابة على المعضلات، كما تساعد على جذب انتباه المشاهدين إلى أن يجيب الفيلم على

الأسئلة المهمة في نهايته. فيلم «تذكار»، على سبيل المثال، يستخدم هاتين التقنيتين على حدٍ سواء، استخدامًا في غاية البراعة، كي يطرح (ويجيب على) أسئلة محدودة النطاق حول تتابعات سردية معينة (مثل هل يجب على لينارد [جاي بيرس] الوثوق في تيدي جاميل [جو بانتولاينو]؟) وأسئلة كبيرة (مثل هل لينارد مسئول عن موت زوجته؟). ويرى كارول أن الرغبة في طرح أسئلة والسعي لإجابتها هي امتداد لأشكال الإدراك «الطبيعية» التي نوظّفها في حياتنا اليومية. قد تتناول تلك الأسئلة مغزى تفاصيل أو أشياء أو سياقات (ما مغزى المفتاح وزجاجات النبيذ المخزنة في القبو في فيلم «سيئ السمعة» لهيتشكوك (Notorious, 1946)؛ أو معرفة، معتقد، شعور، حافز إحدى الشخصيات (هل ديفلن [كاري جرانت] يحب إليشيا هابرمان حقًّا [إنجريد بيرجمان]؟)؛ أو تتعلق بالمشروع الأكبر الذي تشارك فيه الشخصيات أو بسردية الفيلم ككل (هل ستنجح خطة أليشيا وديلفين لفضح أليكسندر سيبستيان [كلود راينز] المتعاون مع النازيين؟).

من ناحية أخرى، قد ترفض الأفلام الفنية حل جميع الأسئلة التي يطرحها السرد كي تُحبط توقعات المشاهدين، أو تُثير أفكارًا حول أعراف السرد، أو تطرح أسئلة يغلب عليها الطابع الفلسفي، أو تقوّي التجربة الجمالية المشتركة. على سبيل المثال، فيلم «مخفي» (Caché, 2005) لمايكل هانيكه يحقق جميع الأغراض التي ذكرناها توًّا عبر رفضه الكشف عن «مصدر» أشرطة فيديو المراقبة الغامضة التي يجدها الزوجان جورج وآن لوران (يقوم بدورهما دانيال أوتيل وجوليت بينوش) على عتبة بيتهما في باريس. يجمع السرد في الفيلم بين عناصر التشويق النفسي والتأملات حول آثار الاستعمار، واستهلاكنا للصور الإعلامية، وتجربة الشعور بالذنب الصادمة. وينتهي بسؤال إضافي غير مجاب عنه تجسده اللقطة الأخيرة الغامضة بالفيلم التي تظهر، من منظور كاميرا مراقبة أخرى على الأرجح، طلاب يغادرون المدرسة مع نهاية اليوم الدراسي ونرى فيها (إن كنا منتبهين) حوارًا مفعمًا بالحيوية بين بيرو، الابن المراهق لجورج [ليستر مايكدونسكي]، والابن الأكبر لماجد الجزائري [يقوم بدوره وليد أفكر]، يسيران بعده معًا.

«مجرد صورة»: البعد الجمالي

يقدّم كل من كارول وبوردويل نماذج معرفية تشرح قدرتنا على إعادة تشكيل قصة الفيلم بالاستعانة بالصور المُعدة والأدلة السردية، أو على حل

الأسئلة السردية عبر استنباط عدد من الاستنتاجات وتأطير الفرضيات التي سوف تتضح مع نهاية الفيلم. وكما سأناقش في الفصل التالي، انتقد جوت (2010: 4-173) النموذج البنائي الذي طرحه بوردويل لأنه يجعل «تكوين» المعنى يتناقض مع «اكتشاف» المعنى في البنى السينمائية المتنوعة، ولأنه يقلل من قيمة القيود الطبيعانية والتاريخية-الثقافية المفروضة على التفسير (2010: 7-176)، ولأنه يفترض وجود فارق بالغ الصرامة بين الفهم والتفسير.

وقبل أن نتناول تلك الاعتراضات بمزيد من التفصيل، يوجد نقد آخر جدير بالمناقشة، يجسده التساؤل عما إذا كانت النماذج المعرفية للسرد التي يطرحها كارول وبوردويل تفسر تجربتنا الجمالية مع السينما تفسيرًا وافيًا. فثمة أفلام لا تتوافق مع الأسلوب السردي المعياري المميز لهوليوود، ولا ينطبق عليها النموذج الاستفهامي (الأسئلة- الأجوبة). يصنف بوردويل وكارول تلك الحالات أفلامًا «متطفلة» على أعراف الأفلام الروائية التقليدية. فالأفلام الفنية التي توظف أساليب سردية «بارامترية» -يذكر بوردويل في هذا السياق عددًا من النماذج الكلاسيكية من بينها فيلم «انتهت الحرب» لرينيه (La guerre est finie, 1966) و«نشال» لبريسون (Pickpocket, 1959) و«العام الأخير في مارينباد» (Last Year at Marienbad, 1961) و«حياتي كما أعيشها» (Vivre sa vie, 1962)- تجسد حالات شاذة أو غير معيارية لا تقبل نسق السؤال- الإجابة وتحبط رغبتنا في مشاهدة سرد مترابط أو نهاية متممة للفيلم، وتستدعي عبر ذلك تأملات حول الأعراف والتوقعات التقليدية التي نسقطها على الأفلام الروائية. وبالاتفاق مع مزاعم منظّرين معرفيين آخرين، حسب هذه الرؤية تظل الأفلام الروائية المعيارية هي مصدر الأعراف والتقاليد التي تنتهكها أو تتحداها أو تبدلها الأفلام الروائية من الاتجاهات غير السائدة (انظر بلانتينغا 2009أ: 7-86).

على الرغم من ذلك، يمكننا الدفع، مثلما يشير دانيال فرامبتون، بأن التفسيرات المعرفية لسرديات الأفلام أخفقت في تقدير البعد الجمالي والشعوري والحسي للفيلم حق قدره (2006: 7-106). هل توجد الصور لأجل تقديم المعلومات اللازمة لإعادة التكوين المعرفية للقصة أو لحل الألغاز السردية التي يطرحها الفيلم فحسب؟ حسب وجهة نظر بوردويل/ كارول، يبدو الفيلم الروائي أشبه بلغز سودوكو عملاق مصمم كي يرضي فضولنا الفكري. وعلى الرغم من أن المشاهدين يرون قطعًا أن الصور مصادر للمعلومات السردية ودلائلَ تُمكّن من إعادة تكوين الصورة ويفسرونها على

هذا النحو، توجد أيضًا طرق أخرى للتفاعل مع صور الفيلم الروائي، طرق لا تهتم في المقام الأول بالمعنى السردي، بل بما قد نطلق عليه «البعد الجمالي» للصور؛ أي تلك السمات التي تساهم في المعنى السردي لكنها تظل في الوقت نفسه مستقلة عنه، على غرار السمات الحسية للصور، وتيرتها وإيقاعها البصري، استخدامها للألوان، تكوينها وشكلها، لحظات تفردها الدرامي (وغير الدرامي) في الحركة والأداء، قدراتها على كشف مزاج الفيلم، تنسيقها للزخرفة البصرية والسمعية، قدرتها على كشف فروق دقيقة في تعبيرات الوجه والجسد البشري أو إخفاء تلك الفروق، قدرتها على التعبير عن الحركة والزمن بطرق جديدة وما إلى ذلك. يطرح بوردويل، دون شك، نظرية حول أسلوب الفيلم، تستمد أسسها من مفهوم تطويع الأعراف الأسلوبية المكتسبة تاريخيًا، الذي قد يتجلّى عبر التحليل الشكلي لتلك الأعراف؛ لكن حتى هنا يهدف بوردويل إلى تجنب التفسير «الانطباعي» وتفضيل التحليل الشكلي، والتصنيف النوعي، والوضع في السياق التاريخي. هل يمنح هذا التصور الفكري للسرد لتجربة المشاهد الجمالية مع السينما ما تستحقه من تقدير؟

تفترض النظريات المعرفية أن الإشباع الفكري الذي نحققه عبر إعادة تشكيل المعنى وحل الألغاز السردية هو سبب استمتاعنا بالأفلام. لكن وفقًا لهذه الرؤية يصبح من الصعب شرح المتعة الجمالية التي نشعر بها عندما يخدعنا العمل الفني أو يضلّلنا. لِمَ نستمتع بالخداع السردي؟ إذا كان تفاعلنا مع الفيلم السردي يتمحور فحسب حول معالجة الألغاز السردية وحلها، فمن المتوقع أن نشعر بالاستياء عندما تحبط رغبتنا في الوصول إلى حل نهائي معرفي. رغم ذلك، فإن رد فعلي كمشاهد على اكتشاف العرض السردي المخادع في فيلم «الحاسة السادسة» للمخرج إم نايت شيلامالان (The Sixth Sense, 1999) أو التناقضات السردية «المستحيلة» في فيلم «مولهولاند درايف» للمخرج ديفيد لينش (Mulholland Drive, 2001) ليس شعورًا بالغضب أو الإحراج، بل بالمتعة والافتتان. قد يرد أحد أتباع النظرية المعرفية على هذا زاعمًا أن المتعة تكمن في محاولة معالجة الألغاز السردية لا فيما إذا كانت تلك الألغاز تُحل مع نهاية الفيلم أم لا. على سبيل المثال، الأفلام «القائمة على الألغاز» (بكلاند، 2009) غالبًا ما تتعمد إعاقة الوصول إلى تتمة معرفية عبر حل ألغاز السرد، ما يدفع المشاهد المتفاعل مع الفيلم إلى إعادة صياغة السرد أو إعادة عرضه في خياله (أو حتى مشاهدة الفيلم مرة ثانية) كي يستكشف التفسيرات البديلة

أو يحلل طريقة عمل الألغاز السردية[1]. وقد يضيف المُنظّر المعرفي أن الأفلام «باراميترية» (على غرار «مولهولاند درايف») تتوجه تحديدًا صوب هذا النوع من المعالجة المعرفية، إذ تحقق إشباعًا للمشاهد الأكثر اهتمامًا بملاحظة العمليات الإدراكية الخاصة به، أو تستحث قدرة الناقد على التحليل الشكلي أو تقديم القراءات الدلالية. وجميعها تستفاد من المتع المعرفية التي توفرها الأفلام القائمة على الألغاز.

مع ذلك، يُغفل هذا المنهج المعرفي الأشكال المتنوعة من الاستجابة الشعورية «غير المعرفية»، والتنافر المعرفي، والافتتان البصري الذين قد تولّدهم تلك الأفلام بدرجة قوية. إن التفسيرات المعرفية للسرد ليست خاطئة، لكنها لا تقر دائمًا بدور الاستجابات الجمالية «غير المعرفية» للأفلام؛ أي الأشكال الشعورية والحسية المتعددة التي يتمكّن الفيلم عبرها من استثارة حالات عقلية وجسدية وفكرية مختلفة. وحسبما يشير دولوز، توجد، إلى جانب السرد المتعارف (الذي يعرفه عبر ما يطلق عليه «مخطط الفعل الحركي-الحسي»)، «مواقف سمعية وبصرية خالصة» لا تهتم بالدرجة الأولى بكشف الحبكة أو بتطوير السرد عبر الأحداث (1986؛ 15-205، 51-141؛ 1989: 24-1). إن هذه الصور تهتم، بالأحرى، بإثارة الفكر والشعور؛ إنها صور تقاوم المخططات التفسيرية المألوفة، ومن ثم تفتح الباب أمام سبل مختلفة للإحساس بالزمن والحركة والجسد.

قد نوضح فكرة دولوز ها هنا عبر القول بأن النظريات المعرفية تخاطر بإغفال الجوانب «الجامحة» من الصورة البصرية؛ أي تلك الأبعاد التي تقاوم إعادة التشكيل العقلانية أو الاستيعاب المعرفي. وقد نستعير مصطلحًا استخدمه الجيل الأول من منظري الأفلام (مثل إدجار مورين) فنطلق على هذا البعد الجمالي للصور «فوتوجيني» (أو الجاذبية التصويرية)؛ أي الجانب السحري للصور، جاذبيتها السينمائية الخاصة، ما وصفه مورين بـ«الجانب الشعري المفرط من الوجود والأشياء» (ديلوك)، «السمة الشعرية في الكائنات والأشياء» (موسيناك)، «التي تكشفها لنا آلة التصوير السينمائي فقط» (موسيناك وديلوك) (مورين 2002: 15؛ انظر أيضًا أندروز 2009). يتجاوز هذا البعد «الجذاب تصويريًّا» لدى الصور الوظيفية السردية المعرفية، ومن ثم يُعرّض المشاهد إلى تجربة مكثفة قوامها التفرد الجمالي. يوجد قطعًا تقليد عريق من الأفلام التي طالما سحرها هذا البعد الجمالي أو الجذاب

(1) أدين بهذه الفكرة إلى جاين ستادلير.

تصويريًا كما نجد على سبيل المثال في الوجه المعذب لرينيه جين فالكونتي في فيلم «آلام جان دارك» للمخرج كارل درير (The Passion of Jeanne D'Arc, 1928)، والإبهار الصادم الذي يولّده فيلم «كلب أندلسي» للويس بونويل (Un Chien Andalou, 1929)، والأسى غير المحتمل الذي تجسده نادين نورتير في فيلم «موشيت» لبريسون (Mouchette, 1967)، والرياح التي تهب في جو من الغموض على العشب في فيلم «مرآة» لتاركوفسكي (Mirror, 1975)، وحقول القمح المهيبة وقت الحصاد في فيلم «أيام الجنة» لتيرانس ماليك (Days of Heaven, 1978). إن جميع الرؤى النظرية التي تتناول التفاعل الفكري والشعوري مع الأفلام الروائية تظل غير كاملة إن لم تقر إلى حدٍ ما بالبعد الجمالي أو الجذّاب تصويريًا في الصور المتحركة. فهذا البعد تحديدًا هو ما نشير إليه عندما نتحدث عن «سحر الأفلام»، حسبما يلاحظ مورين (2002: 13-17).

المؤلف، المؤلف

لكن يمكننا التساؤل عمّن (أو ما) مصدر هذه الصور الرائعة؟ أو، بعبارة أخرى أقل شاعرية، من المسؤول (أو ما المسؤول) عن الأسلوب البصري والحبكة الخاصة بالفيلم؟ لا غرابة في أن الأفلام الروائية تطرح سؤال التأليف، لا سيما بالنظر إلى تأثير النظرية الأدبية على التنظير السينمائي. مع ذلك طفت هذا المسألة على السطح، وغابت عنه في أوقات متفاوتة على مدار تاريخ الدراسات السينمائية. ولاحقًا أضحى مفهوم المؤلف السينمائي أو «المؤلف» (auteur) جزءًا من الحملة الهادفة إلى منح السينما شرعية فنية؛ باعتبار المؤلف مركزًا تنظيميًا يملك رؤية فنية وتحكمًا تأليفيًا وموضوعات متكررة خاصة به ما يضمن الشرعية الفنية لأفلام بعينها. وحسب هذه الحجة التقليدية (التي خضعت لأشكال متعددة من النقد)، تعدُّ الأعمال الفنية تعبيرًا عن نوايا الفنان؛ وبناءً عليه فإن الأفلام التي تطمح لبلوغ مكانة الفن لا بد أن يرجع أصلها إلى نوايا مؤلف ما. لكن النظريات النقدية والتحليلية النفسية والبنيوية الصاعدة تحدّت الافتراضات الفردانية التي تقوم عليها نظرية المؤلف. رغم ذلك ظل «المؤلف» باقيًا، وإن لم يتخذ شكل فرد محدد، فقد طُرح كبنية توحد النص السينمائي. ومع أن نظرية «المؤلف» قد تراجعت مؤخرًا، فإن الأقاويل التي تزعم موت المؤلف (السينمائي) مبالغٌ فيها كثيرًا.

تعكس مسألة التأليف وضعًا مثيرًا للتساؤل. فمن ناحية، يشيع التشكّك في معقولية نظرية المؤلف؛ ومن ناحية أخرى، تشيع كذلك الإشارة إلى الأفلام بأسماء مخرجيها؛ أي بوصفهم مؤلفيها (فنحن نتحدث عن براعة دوجلاس سيرك في نوع الميلودراما الفني، والسخرية الواعية بذاتها لدى ويس كرافين، والجرأة البصرية التي تميز جاسبار نوي...). بل إن بريز جوت (2010)، وهو واحد من أهم نقاد مبدأ مصدر التأليف الواحد، يشير إلى الأفلام بأسماء مخرجيها الذين يتحمّلون مسئوليتها الفنية[1]. ربما كان هذا الوضع الغامض لمسألة التأليف هو السبب وراء تحولها مجددًا إلى قضية رئيسية في نظرية السينما الفلسفية[2].

لا شك في أن الجدل الدائر حول مسألة التأليف في الفلسفات السينمائية الجديدة يدين بفضل كبير للجدالات حول مسألة التأليف في فلسفة الأدب (انظر تشاتمان 1990). قد تتضمّن السرديات الأدبية رواة، هم على الأرجح جزءٌ من العالم الخيالي الذي يُروى (مثل شخصية فيليب مارلو في رواية «وداعًا حبيبتي»)، ولها أيضًا مؤلفون، فعليون (مثل ريموند تشاندلر، الشخص الذي كتب رواية «وداعًا حبيبتي») أو ضمنيون (مثل «تشاندلر» بوصفه شخصية المؤلف أو الفاعل المفترض كونه مسئولًا عن إنتاج النص). يقع كل من المؤلف الفعلي والضمني خارج إطار العالم الروائي أو الحكائي للسرد (يعتبر فيليب مارلو الأحداث التي يرويها بصدق حقيقية، لكن الكاتب الفعلي/الضمني تشاندلر يعتبرها خيالية، وهكذا يفهمها القارئ). هل تنطبق هذه التصنيفات على السرديات السينمائية؟

تضيف السينما، بوصفها فنًا صناعيًا جماعيًا، عددًا من التعقيدات إلى الجدال الدائر حول مسألة التأليف. بالتأكيد ثمة مزاعم ومعاني مختلفة كثيرة متصلة بمفهوم مؤلف الفيلم، حسبما يشير جوت (2010: 99-102). فيمكننا طرح مزاعم وجودية حول وجود صنّاع مؤلفين سينمائيين مسئولين عن خلق الأفلام باعتبارها أعمالًا فنية. وقد نفترض كذلك وجود مؤلف كي نتمكن من طرح مزاعم تأويلية حول تفسير فيلم ما (الذي نرى

---

(1) على سبيل المثال، عند مناقشة فيلم «جين ديلمان» للمخرجة شانتيل أكيرمان (1975)، يعلق جوت على استخدام الفيلم (أي استخدام أكيرمان) للكاميرا الثابتة وكأنه يعلق على الوجود المُحاصر للبطلة بقوله: «بالنسبة لأكيرمان كان استخدام الكاميرا الثابتة مسألة اختيار، لكن في حالة الأخوين لومير لم يكن ذلك مسألة اختيار» (2010: 4). يعزو جوت في تعليقه دون شك نية تأليفية ومسئولية فنية إلى أكيرمان باعتبارها المؤلف الوحيد للفيلم.

(2) يتوجب علّي أيضًا الاعتراف بدور صناعة السينما في هذا السياق، فالمؤلف/المخرج أصبح بالنسبة لها وسيلة أخرى لتسويق «ماركة تجارية» معينة؛ علاوة على ذلك، أدى ظهور المقاطع الإضافية التي تُسجّل على أسطوانات الدي في دي إلى زيادة الاحترام التي يحظى به المؤلف السينمائي، إذ تتضمن تلك المقاطع لقاءات معه وآراء خاصة به تعد بالكشف عن المعنى الخفي للفيلم. وأود أن أشكر جاين ستادلير على لفت نظري إلى هذه النقطة.

أنه تعبير عن نوايا المؤلف الفنية) أو مزاعم تقييمة تتناول مزايا الفيلم الفنية (فنقارن الفيلم بأفلام أخرى من أعمال المؤلف/المخرج، أو بأعمال لمخرج/مؤلف آخر، أو بأعمال شبيهة من النوع الفني نفسه). يمكننا طرح مزاعم أنطولوجية تتناول الكاتب بوصفه شخصًا حقيقيًا؛ على سبيل المثال، عندما نتحدث عن تشارلي تشابلن قد نقصد صانع الأفلام العظيم وعبقري الكوميديا أو نشير إلى «بنية نصية» توحّد نصوصًا سينمائية مختلفة («أضواء المدينة» (City Lights, 1931) «الديكتاتور العظيم» [The Great Dictator, 1940]، «الأزمنة الحديثة» [Modern Times, 1939]، وغير ذلك من أفلامه). يمكن أن نعتبر المؤلف فنانًا (مثل ويلز وهيتشكوك وأوزو) أو مؤلفًا نصيًا، أي مؤلف نص فيلمي يوازي نصًا أدبيًا (ويلز باعتباره مؤلف «المواطن كين» (1941) وأوزو باعتباره مؤلف «قصة طوكيو» (1953). يمكن اقتراح عدد من المرشحين المختلفين لدور المؤلف السينمائي؛ الغالبية تُرشح المخرج، لكن يمكن أيضًا ترشيح كاتب السيناريو أو المصور السينمائي أو الممثل النجم أو المنتج و/أو أستديو الإنتاج (فنحن نُعرّف فيلم «البحث عن نيمو» على أنه فيلم من إنتاج شركة بيكسار). وأخيرًا قد يوجد مؤلفون منفردون (مثل إيرول موريس مؤلف «ضباب الحرب» (The Fog of War, 2003))[1]، أو مؤلفون متعددون (مثل مايكل جوندري وتشارلي كوفمان مؤلفي فيلم «إشراقة أبدية لعقل نقي» (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004). يعتقد جوت بإمكانية وجود أشكال مختلفة من الدمج بين هذه الأبعاد التأليفية؛ وبوجه عام عندما نتحدث عن المؤلفين السينمائيين نفترض على الأقل أحد تلك المزاعم وأحيانًا أكثر في تباديل مختلفة (2010: 102).

وهكذا، يظل مفهوم المؤلف السينمائي (المخرج عادةً)، أيًا كان مزيج العناصر المنتقاة في هذا المفهوم، جزءًا من عملية إضفاء الشرعية على فن السينما (عملًا بقاعدة أن العمل الفني يتطلب مؤلفًا يخلقه عن عمد). وفي حين أن بعض أشكال السينما تتخذ شكل مشاريع تعاونية، حيث يتشارك التأليف أكثر من فرد، يزعم النقاد المدافعون عن نموذج المؤلف المنفرد، مثل الناقد بايزلي ليفنجستون (2209 ب)، أن بعض الأفلام فحسب، وليس كلها، تُؤلف؛ تلك الأفلام التي تتضمن فنانًا واحدًا، المخرج، يمارس تحكمًا كافيًا على الجوانب ذات الصلة في عملية صناعة الفيلم (مثل بيرجمان

(1) قد يزعم البعض أن فيلم «ضباب الحرب» عمل شارك وزير الخارجية الأمريكي روبرت ماكنيمارا في تأليفه، فتأملاته الاستثنائية حول حياته والسياسة الأمريكية هي الموضوع المشوق للفيلم.

عندما كتب سيناريو فيلم «ضوء الشتاء» [Winter Light, 1963] ثم أخرجه). وحتى الحالات التي تتضمن إسهامات فنية مهمة يقدمها مشاركون آخرون في الفيلم -مثل أداء هارييت لأندرسون لدور مونيكا في فيلم «الصيف مع مونيكا» لبيرجمان (Summer with Monika, 1953) أو الدور المحوري الذي اضطلع به المصور السينمائي سفين نيكفيست في الفيلم- تعتبر هذه الإسهامات خططًا فرعية تتشابك مع نوايا بيرجمان وتظل خاضعة لسطوته الإبداعية على الفيلم. يرى ليفنجستون أن كتاب السيناريو أو المصورين السينمائيين أو الممثلين أو المنتجين يمكنهم الإسهام في التحقق السينمائي للفيلم ككل لكنهم لا يتحكمون فيه ولا يحددون ماهيته، ومن ثم لا يمكن أن يصبحوا مؤلفين مشاركين.

على صعيد آخر، يرى جوت (2010: FF 118) أن ذلك النموذج، الذي يقر بالمساهمين لكن لا يعتبرهم مؤلفين مشاركين، سيواجه صعوبة في شرح كيفية تحقُّق الفيلم كوحدة فنية متكاملة. وعلاوة ذلك، يغفل هذا النموذج الدور الحاسم والمستقل غالبًا الذي يقوم به شتى المشاركين في عملية صناعة الفيلم. فالممثلون كثيرًا ما يتجادلون مع المخرجين حول تفسير دور إحدى الشخصيات أو طريقة عرضها في السيناريو. وإذا نجح الممثل في إقناع المخرج باتباع وجهة نظره، فلا مبرر لإنكار مساهمة الممثل أو الممثلة في تأليف الفيلم، حتى إن ظل المخرج صاحب القرار الفني الأول في العمل. يستشهد جوت ها هنا بفيلم «افعل الصواب» (Do The Right Thing, 1989) للمخرج سبايك لي، حيث رأى لي أن سال صاحب مطعم البيتزا في الفيلم (لعب دوره داني أيلو) شخص عنصري دون شك لكن أيلو اختلف معه وجسد الشخصية في النهاية بتعاطف أكبر، ما أضاف مزيدًا من الدقة والتعقيد إلى معالجة الفيلم الدرامية لحدث الشغب العنصري الذي يقع في ذروته. مثال آخر مثير للاهتمام نجده في المناقشات بين سيجورني ويفر وريدلي سكوت، مخرج فيلم «كائن فضائي» (Alien, 1979)، حول تفسير شخصية ريبلي التي قامت ويفر بدورها (جوت 2010: 130). أراد سكوت أن تكره ريبلي الكائن الفضائي، لكن ويفر حاججت بأن رَيبلي لا يمكن أن «تكره» كائنًا تدفعه غريزته، وكانت النتيجة النهائية لهذا النزاع بينهما، حسبما ذكر سكوت، «هذا الأداء الموزون إلى درجة لا تصدق»، النتاج الرائع للشد والجذب الإبداعي بين الممثل والمخرج. يمكن تطبيق الوضع نفسه على كتاب السيناريو والمصورين السينمائيين والمنتجين واختصاصيي المونتاج وغيرهم من المساهمين في عملية صناعة الفيلم. إذن

يمكن المشاركة في تأليف الأفلام، نظرًا للمساهمات المتعددة في الفيلم ككل، حتى وإن اختلفت تلك المساهمات في درجتها ونوعها، وحتى إن كانت مصنفة ضمن إنجازات المخرج التأليفية (فنحن نمدح ويلز على أسلوب التصوير القائم على التركيز العميق، ولا نمدح المصور السينمائي كريج تولاند على هذا الإسهام الفني الذي قدمه بأفلامه).

الفيلم عبارة عن مشروع تعاوني جماعي، له مؤلفون متعددون غالبًا ما تتداخل إسهاماتهم وتتشابك (وأحيانًا تتصادم) كي تقدم إنجازات إبداعية غير متوقعة. علاوة على ذلك تطالب الممارسات النقدية والتفسيرية المعاصرة بتحديد مصدر التأليف، سواء كان فرديًا أم جماعيًا، ومن هنا يصبح السؤال المطروح كيف يمكن تحقيق ذلك على أفضل وجه؟ إحدى الإجابات المنطقية هي تبنّي مفهوم نقدي للتأليف يقبل مؤلفين متعددين، ويربط ممارسة صناعة الأفلام بسياقاتها التاريخية الثقافية الأوسع، ويهدف كذلك إلى التعبير عن القصدية المشتركة -بين عدد من المؤلفين المشاركين- التي غالبًا ما نحتاج إلى التسليم بها كي نعمّق فهمنا للفيلم. فعندما ندرك تفاصيل تعاون نيكفست مع بيرجمان، أو الخلافات بين لي وأبيلو، أو إسهامات كريج تولاند في إخراج ويلز لأفلامه، يمكننا استيعاب الفيلم وتفسيره نقديًا على نحو أدق وأعقد. لكن إلى أي مدى ينبغي أن نوسع فهمنا لمفهوم مصدر تأليف الفيلم؟ أمِن المفترض إقرار جميع المساهمين البارزين مؤلفين مشاركين؟ ففي النهاية، مصدر التأليف مفهوم تمييزي قدر كونه تقييميًا. إذ يُميز الأفلام المفردة ضمن إطار مترابط من الأعمال الفنية، ويتيح عقد مقارنات، وملاحظة توازيات، والمجازفة بطرح تفسيرات. وفي الوقت نفسه، تبني مفهومًا أضيق من اللازم لمصدر التأليف قد يقيد فهمنا للأفلام، وسياقات الإنتاج والتلقي الخاصة بها، إلى جانب معانيها الأيديولوجية والتاريخية والثقافية الأوسع.

ربما ينبغي لنا إذن اعتبار الاسم العلم لمؤلف ما تسمية لحدث فني (كأن نقول حدث «هيتشكوك»)، مثلما نسمي الظواهر الطبيعية المعقدة بأسماء أشخاص (إعصار كاترينا، تأثير دوبلر). وبهذا يوحّد الاسم «هيتشكوك» بين المؤلف الفعلي/الضمني وبين ابتكار مميز في أسلوب الفيلم، أي إسهام «أشبه بحدث» في «الشعرية التاريخية» للسينما. لكن إحدى المشكلات المرتبطة بهذه المقارنة هي أن الأعمال الفنية إبداعات مقصودة على العكس من الظواهر الطبيعية. ومن ناحية أخرى، يمكن استخدام اسم المؤلف للإشارة

إلى مجموعة من الأعمال وشكل من الابتكار الأسلوبي ضمن تاريخ السينما، ما يساعدنا على الاحتفاظ بمفهوم مصدر التأليف الذي يسعى للتوفيق بين المعنى القصدي للمفهوم ومعانيه الوظيفية والتاريخانية. هذا الغموض غير المحسوم -فنحن نقرُّ بأن الأفلام عمل تأليفي مشترك، مشروع تعاوني، جزء من الممارسة الثقافية المشتركة، لكننا، رغم ذلك، نسميها بأسماء مخرجها/مؤلفها فقط (أو حتى باسم الممثل الرئيسي بها أو باسم شركة الإنتاج)- يوحي بأن مفهوم مصدر التأليف مستمر في التطور. لا حاجة بنا إلى التأرجح بين اعتبار الفيلم تعبيرًا عن البنى الدلالية المجردة للقوى الصناعية-الاقتصادية أو الثقافية-الأيديولوجية من ناحية، واعتباره تعبيرًا عن نفسية فردية أو عبقرية أسطورية من الناحية الأخرى. عوضًا عن ذلك، يمكننا طرح مفهوم تعددي هجين لمصدر التأليف، يتّسع للجوانب المتعددة التي نحتاج إلى تناولها بعين الاعتبار عندما نحاول فهم الفيلم الروائي وتفسيره.

هل يوجد راوٍ للفيلم؟

نواجه موقفًا آخر محيرًا عندما نتناول طبيعة السرد السينمائي. فنظرًا للصلات الملحوظة بين الأدب الروائي والسينما الروائية، تساءل فلاسفة السينما عما إذا كان للأفلام رواة (ضمنيون) (تشاتمان 1990؛ برانيجان 1992؛ ويلسون 1997؛ كارول 2008؛ جوت 2010). بالتأكيد، لبعض الأفلام الروائية رواه شفهيون ظاهرون، أي شخصيات داخل العالم الحكائي يروون الأحداث، عبر التعليق الصوتي عادةً (مثل السرد ذي النبرة الاعترافية الذي يقدمه والتر نيف لأحداث فيلم «تعويض مزدوج» للمخرج بيلي ويلدر، أو الراوي جو جيليز، كاتب السيناريو الميت، في فيلم «سنسيت بوليفارد» (1950)، أو الشخصيات الراوية غير المحددة في فيلم «الخيط الأحمر الرفيع» لتيرانس ماليك [The Thin Red Line, 1998]). لكن ماذا عن الأفلام الروائية التي لا يوجد بها راوٍ واضح؟ حسب الحجة «البديهية» التي يطرحها سيمور تشاتمان (1990)، السرد نوع من الأنشطة، ومن ثم يتطلب فاعلًا، ألا وهو الراوي، الذي يؤدي هذا النشاط؛ في حالة غياب راوٍ واضح، لا بد من وجود راوٍ ضمني، يجسد الفاعلية المسؤولة عن الصور التي يتألف منها الفيلم (وعن اطلاعنا عليها).

قد يستغرب القارئ هذه الرؤية بعض الشيء. فنحن عادةً نعتبر هيتشكوك مؤلف ظاهر/ضمني للصور التي تُكوّن مشهد الاستحمام في

فيلم «سايكو» (Psycho, 1960). لِمَ نفترض مفهومًا عجيبًا مثل «الراوي الضمني» في حين يوجد مؤلف (ضمني) يتولى هذه الوظيفة؟ إنه سؤال منطقي، كما سنعرض لاحقًا. إن النقطة المثيرة للاهتمام ها هنا تتعلق بالوضع الأنطولوجي للسرد الروائي: كيف يتمكّن المشاهدون من الاطلاع على العالم الحكائي (الروائي) للفيلم؟ ربما نعتبر هذا الفاعل الراوي الضمني هو «الكاميرا» على سبيل المثال، فهي ترتبط عمومًا بفاعلية «المخرج». بالتأكيد يتّخذ المخرج (والمصور السينمائي) قرارات تخص إعداد الكاميرا وكيفية تأطير لقطات معينة؛ رغم ذلك فلا «الكاميرا» ولا المخرج جزء من العالم الحكائي للفيلم. قد نقول إن «كاميرا هيتشكوك تدور حول محورها بينما تبتعد ببطء عن العين المفتوحة لجثة ماريون كراين في الفيلم»؛ لكن هيتشكوك وكاميرته ليسا جزئين من العالم الخيالي الروائي لفندق بايتس، بمالكه المخيف وحمّامه الشهير. عندما نتحدث عن المخرجين والكاميرات على هذا النحو، فإننا نصفُ القرارات الفنية والأساليب التقنية الظاهرة في الفيلم، لا ما يحدث داخل العالم الخيالي للسرد؛ نحن نمارس النقد السينمائي (على مستوى أقل) لا نسردُ القصة[1].

بالطبع يتواجد المخرج والكاميرا في بعض الحالات داخل العالم الحكائي للفيلم، كما في الأفلام الروائية التي تتضمن «فيلمًا داخل الفيلم» (الذي يُطلق عليه المنظّرون السينمائيون «صورة داخل صورة»). نذكر في هذا السياق أفلام «8½» (1963) لفيليني و«دوبلير جسدي» لدي بالما (1984) و«إندلاند إمباير» لديفيد لينش (2006)، والتي تتضمن جميعها شخصيات لمخرجين، وتكشف عن الكاميرات المستخدمة في صناعة الفيلم داخل الفيلم. لكننا لا نرى في السينما الروائية التقليدية الكاميرات أو المخرجين داخل إطار العالم الحكائي للفيلم لأنهم ليس لهم وجود في ذلك العالم. ورغم ذلك يُعرض السرد من خلال جمع وترتيب صور معينة باستخدام أسلوب بصري معين ينتقي تفاصيل مهمة ولازمة لفهم قصة الفيلم. ومن ثم قد نتساءل من (أو ما) مصدر الصور التي تعرض لنا هذه الأشياء والشخصيات والأفعال والأحداث؟

إحدى الإجابات على هذا السؤال هي افتراض وجود راوٍ «ضمني». يختلف هذا الراوي عن الراوي الشفهي، الذي قد يكون شخصية من شخصيات العالم الروائي (كما في فيلم «نادي القتال» لفينشر (Fight Club, 1999)؛

(1) حسبما يشير فرامبتون (2006: 4-170)، فإن سهولة الخلط بين الخطاب التقني-النقدي والوصف السردي لا تنفك تربك النقاشات النظرية حول السينما.

لكن أي شخصية من شخصيتي البطل هي التي تروي الأحداث؟) أو الراوي المجرد كلي العلم (كما في فيلم «ماجنوليا» (Magnolia, 1999) للمخرج بي تي أندرسون) (انظر طومسون-جونز 2009: 75). وكما يشير برودويل، كثيرًا ما اعتبر منظرو الأفلام الأوائل الراوي البصري «شاهدًا» على ما يهم في السرد أو «مرشدًا» يقود المشاهدين له (1985: 9-12). لكن هذا التصور لرواة الأفلام يصبح ساذجًا إذا اعتبرناه أكثر من مجرد استعارة موحية (ما نوع «الشاهد» الذي نتحدث عنه ها هنا؟ كيف يتمكّن هذا المرشد من الاطلاع على الأفكار الداخلية للشخصية؟ كيف يشهد ويكشف لنا الحركات الرشيقة لسفينة فضاء في الفضاء كما في فيلم «2001: أوديسة الفضاء» (2001: A space Odyssey) في حين تبدو فكرة الراوي باعتباره شاهدًا خفيًا أو مرشدًا موحية على المستوى المجازي، فإنها تواجه صعوبة في تفسير اللقطات أو وجهات النظر «المستحيلة»، فضلًا عن كيفية اطلاعنا على الصور التي تُقدم بواسطة راوٍ ضمني (انظر جوت 2010: 5-204). هل نتخيّل بأنفسنا أننا نشاهد تلك الشخصيات والأحداث من داخل العالم الروائي (كأن أتخيل أني داخل حجرة الدُش بجانب ماريون كراين)، أم هل نتخيلهم على نحو إدراكي حسي ومجرد من خارج العالم الروائي (كأن أدرك على نحو خيالي أن ماريون تتعرض للطعن داخل حجرة الدُش، لكن من وجهة نظر خارجة عن العالم الروائي)؟ إن المشكلة في افتراض أننا نتظاهر بتخيُّل الأحداث على الشاشة من خلال عين الراوي تكمن في أنه يشخصن وجهة النظر السردية على نحو غير معقول، ويطالبنا بسكن العالم الحكائي بأنفسنا (وذلك أمر يعجز عنه المشاهدون).

يصف جورج. إم. ويلسون (1997) نوعًا آخر من الراوي الضمني. وعبر استخدام مصطلح مستعار من كريستيان ميتز، يتحدث ويلسون عن أن الراوي الضمني هو «صانع الصور الكبير» (grand imagier)، المصدر الذي تنسب إليه الصور التي يتألف منها الفيلم الروائي. وصانع الصور الكبير هو وسيط بين العالم الروائي والعالم غير الروائي؛ وبفضله نتمكن من الاطلاع على الصور التي تُكوّن الفيلم الروائي. وفقًا لهذه الرؤية، يبدو صانع الصور الضمني شبيهًا، على نحو مريب، بالمؤلف الضمني (المخرج). لكن الاختلاف النسبي بينهما ها هنا يكْمن في أن الأحداث المروية «خيالية» بالنسبة للمؤلف الضمني، لكنها «حقيقية» بالنسبة للراوي الضمني الذي هو جزء من العالم الروائي. كيف إذن نميز بين المؤلف الضمني والراوي الضمني؟ ولِمَ نفترض من الأصل وجود راوٍ ضمني منفصل عن المؤلف

الضمني؟ (لِمَ لا نقول فحسب إن هيتشكوك، بوصفه مؤلفًا ضمنيًا، هو المسؤول عن الصور في مشهد حجرة الدُّش من فيلم «سايكو»؟)

يُلح علينا هذا السؤال على نحو أكبر في الحالات التي تتضمن راويًا غير جدير بالثقة، وهي ظاهرة معروفة في الأدب الروائي. ويتيح السرد السينمائي، علاوة على ذلك، فرصًا أكثر إثارة للاهتمام لاستخدام السرد غير الموثوق نظرًا لقدرة السينما على توظيف السرد الشفهي والمرئي على حدٍّ سواء. إن العرض المرئي للسرد يظهر لنا الأحداث التي تتكوّن منها القصة؛ والعرض الشفهي (الحوار أو التعليق الصوتي) ينقل لنا أحداث القصة من منظور الشخصية (أو الراوي). لكن في بعض الحالات يوجد تضارب بين العرض المرئي والحكي الشفهي للقصة. ففي فيلم «المشتبه بهم المعتادون» (The Usual Suspects, 1995) للمخرج براين سينجر، نجد أن العرض المرئي والحكي الشفهي كليهما غير جديرين بالثقة على مدار الجزء الأكبر من الفيلم، إذ نكتشف في النهاية أن كايزر سوزي، الذي عُرضت قصته ورُويت، شخصية لا وجود لها (أو بالأحرى يُرفع الستار عن أنه في الحقيقة شخصية «فيربال» [التي يقوم بدورها كيفين سبايسي]، الراوي البارع لقصة الفيلم!). ويُجسد فيلم «رهاب المسرح» (Stage Fright, 1950) نموذجًا آخر شهيرًا على السرد غير الموثوق، إذ يقترح الفيلم بصريًا أن رؤية مشكوكًا بها للأحداث هي الرؤية الصحيحة؛ فعندما يخبر جوني [ريتشارد تود] صديقته إيف [جاين ويمان] كيف أصبح هاربًا من الشرطة، يُعرض منظوره الزائف للأحداث (أن عشيقة جوني هي من قتلت زوجها لا جوني نفسه) بتقنية الاسترجاع الفني، ما يوحي بأنها أحداث حقيقية (بما أن العرض المرئي للأحداث يمنح له عادةً مصداقية تفوق السرد الشفهي). على صعيد آخر، الرواة الشفهيون قد لا يُعول عليهم فيما يتعلق بكشف مدى محدودية منظورهم الخاص أو انعدام قدرتهم على فهم مغزى ما يعرض مرئيًا في السرد (مثل التعليق الصوتي الشعري الذي ترويه ليندا [ليندا مانز] في فيلم «أيام الجنة»، الذي يشير إلى عجزها عن استيعاب طبيعة العلاقة بين أختها آبي [بروك آدامز] وبيل [ريتشارد جير]). وعبر افتراض وجود راوٍ ضمني، يمكن تفسير التضارب بين العرض المرئي والحكي الشفهي في السرد غير الموثوق عبر عزو عدم الموثوقية إما إلى الراوي البصري الضمني أو الراوي الشفهي الظاهر.

هل حالات السرد غير الموثوق به تستدعي افتراض راوٍ ضمني؟ يفضل

كاري (1995: 70-269) افتراض مؤلف ضمني عوضًا عن راوٍ ضمني، واعتباره الفاعل المسؤول عن السرد غير الموثوق به. لأن في وسع المؤلف الضمني (الذي يختلف عن المؤلف الفعلي، سواء كان المخرج أم كاتب السيناريو أم الممثل الرئيسي أم الثلاثة معًا) أن يقرر تضمين مستويين (أو أكثر) من التعقيد التأويلي في السرد السينمائي: مستوى يقدم نسخة سطحية تبدو وكأنها تعرض سردًا دقيقًا للأحداث (في فيلم «الحاسة السادسة» للمخرج إم نايت شايامالان يعالج دكتور مالكوم كرو [بروس ويليس]، اختصاصي طب نفس الأطفال، الطفل كول سير [هايلي جويل أوزمونت]، الذي يعاني صدمة، ويدعي أنه قادر على رؤية أشباح أشخاص ميتين)، ومستوى أكثر تعقيدًا يكشف انعدام موثوقية رواية بعض الأحداث أو السرد كله حتى (يراعي تقديم السرد بحيث نرى كول يتحدث مباشرة مع كرو، ومع أن كرو يظهر في لقطات شتى مع شخصيات أخرى، مثل زوجته آنا [أوليفيا ويليامز] أو أم كول [توني كوليت]، فإن تلك الشخصيات لا تتحدث معه مباشرة على الإطلاق). أيًا كان المؤلف الفعلي لفيلم «الحاسة السادسة»، فإن المؤلف الضمني له قد يعتبر الفاعل المسؤول عن الغموض بين العرض البصري والحكي الشفهي[1].

قد تتيح الروايات مدخلًا إلى عالم خيالي عبر راوٍ كليّ العلم يتحدث بصيغة الغائب (كما في رواية «ميدل مارش» لجورج إليوت»). وربما يدفعنا هذا إلى التساؤل عما إذا كانت الأفلام الروائية تتيح مدخلًا مشابهًا، على الرغم من وجود مشكلة مثيرة للاهتمام تخص هذه النقطة. فكما رأينا، المؤلف وحده هو القادر على تقديم الأحداث في صورة أحداث سردية خيالية؛ أما الراوي فيستقر داخل العالم الروائي، ويقدم تلك الأحداث بوصفها حقيقية. وإذا اعتبرنا أن الصور التي نراها على الشاشة تمثيلات مباشرة للشخصيات والأحداث داخل العالم الروائي (أي اعتبرناها صورًا «حقيقية»)، فإن «الكاميرا» في هذه الحالة تصبح دون شك أقرب للراوي الضمني. لكن إذا اعتبرنا الصور التي نراها تمثيلات لشخصيات وأحداث خيالية روائية نتخيل أنها تُكوّن السرد (أي اعتبرناها صورًا «خيالية»)، فإن الكاميرا تصبح أقرب إلى المؤلف (ضمني أو فعلي). على حد زعم البعض، تبدو الحالة الثانية أكثر منطقية لوصف تجربتنا مع السينما الروائية. فأثناء مشاهدة فيلم «كل شيء عن حواء» (All About Eve, 1950)، أُدرك

(1) فيلم «الحاسة السادسة»، الذي كتبه وأخرجه شايامالان، يعتبر نموذجًا واضحًا ومباشرًا. رغم ذلك فإن الأفلام الأخرى التي تتضمن مخرجًا مختلفًا عن كاتب السيناريو قد تتضمن أيضًا مؤلفًا ضمنيًا واحدًا، حتى وإن كان هذا المؤلف الضمني مُقسم بين مؤلفين فعليين مختلفين تعاونوا في صناعة الفيلم.

أنني أشاهد الممثلة بيتي ديفيز وفي الوقت نفسه أتخيل الشخصية التي تلعبها، شخصية مارجو تشاننج، ويتيح لي هذا المنظور المزدوج أن أستمتع بتلاعب الألفاظ في جملتها التحذيرية الشهيرة: «اربطوا أحزمة مقاعدكم، فسوف تقضون ليلة مليئة بالمفاجآت!»

نظرًا للتناقضات التي تنشأ ما إن نبدأ في افتراض وجود راوٍ ضمني، فمن الأفضل على الأرجح تجاهل هذا الراوي. وبالطبع ليست ثمة حاجة إلى افتراض وجود ذلك الكيان إلا إذا وجهنا الفيلم مباشرة لافتراض ذلك (بواسطة مؤلفه على الأرجح). رغم ذلك، يتعين على الفلاسفة بكل تأكيد دراسة تأثير الأفلام الذكية والبارعة على مفاهيم الراوي والمؤلف والشخصية دراسة متأنية. ففي فيلم «كل شيء عن حواء»، لا تملك شخصية أديسون ديويت (جورج ساندرز)، راوي الأحداث، القدرة على السرد الشفهي لقصة صعود إيف هارنجتون (أن باكستر) إلى قمة الشهرة فحسب، لكنها «توجه» الفيلم -عندما تلعب للحظة دور مؤلفه الضمني- عبر عرض أشياء محددة لنا، وتجنُّب عرض أشياء أخرى، وتُبدي فوق ذلك رأيها أحيانًا في حبكة الفيلم (كعندما يقرر أديسون أنه لن يعرض هذا المشهد أو الحديث ويعرض شيئًا آخر بدلًا منه).

وفي فيلم «حكايات كانتربيري» (The Canterbury Tales, 1972) للمخرج بيير باولو بازوليني المقتبس عن مجموعة قصصية بالاسم نفسه لجوفري تشوسر، تصيب تلك التناقضات المرء بالدوار. إذ يُخرج بازوليني الفيلم ويظهر فيه أيضًا لاعبًا دور إحدى الشخصيات، شخصية «جوفري تشوسر» الذي يظهر في النص الأدبي لـ «حكايات كانتربيري» (الذي ألفه) في دور حاج سيئ الطالع يحكي القصة الأسوأ من قصص المجموعة. فيلم بازوليني اقتباس سينمائي لحكايات تشوسر الشهيرة؛ وفي الفيلم يعرض بازوليني شخصية تشوسر باعتباره مؤلف الحكايات لا مجرد حاج (إذ يظهر بازوليني، في شخصية تشوسر، بينما يؤلف النص المكتوب الذي يجمع بين الحكايات المنفصلة التي صُورت سينمائيًا). وهكذا يصبح تشوسر/ بازوليني مؤلف كتاب «حكايات كانتربيري» وفي الوقت نفسه المؤلف (الفعلي والضمني) للحكايات السينمائية التي نراها، ويجسد دوره التأليفي سينمائيًا عبر لعب دور شخصية في الفيلم الذي ألفه هو نفسه (كاقتباس سينمائي).

وفي فيلم المخرج مايكل هانيكه «ألعاب مرحة» (Funny Games, 1997/2007)، يُصاب أحد الخاطفين في الفيلم بطلقات رصاص أطلقتها

المرأة البائسة التي قررت تعذيب عائلتها في بيتها الصيفي؛ لكن هذا الخاطف يملك القدرات التأليفية التي يمتلكها صانع الفيلم (القدرة على توجيه الصور) إلى جانب قدرات المشاهد الذي يرغب في أن تتمكن العائلة من قتل جلاديها (أي القدرة على إرجاع الصورة زمنيًا ومشاهدتها من جديد)؛ وهكذا أصبح في استطاعته تفسير السرد بل وعلاوة على ذلك إرجاع شريط الفيلم/الفيديو إلى الخلف ثم إعادة عرض المشهد بحيث يمنع حدوث إطلاق الرصاص من الأساس (وبهذا يجعل المشاهد طرفًا متورطًا في استهلاك صور العنف التي هي موضوع الفيلم).

أما في فيلم «اقتباس» (Adaptation, 2002) لسبايك جونز/ تشارلي كوفمان، نرى اقتباسًا فنيًا لنص غير روائي (كتاب «لص الأوركيد» لسوزان أورليانز). يدور الفيلم حول متاعب كاتب السيناريو تشارلي كاوفمان [يقوم بدوره نيكولاس كيدج] الذي يعاني من فقدان القدرة على الكتابة (وتشارلي كاوفمان هو كاتب السيناريو الفعلي للفيلم، بل وقد يعتبر المؤلف المشارك له) ويسعى جاهدًا إلى تحويل كتاب «لص الأوركيد» إلى نص سينمائي. وبعدما يعتزم تشارلي مواجهة عجزه عن الكتابة عبر كتابة سيناريو يدور تحديدًا حول تجربة عجزه عن اقتباس كتاب «لص الأوركيد»؛ وبفضل الفكاهة الذكية وحس المفارقة لدى كل من كاوفمان وجونز، يُحول هذا العجز المفعم بالتناقضات الفيلم إلى تأمل في مفاهيم مصدر التأليف والاقتباس وكتابة السيناريو والتجاذب الغامض بين النص والصورة. وفي تطور مفاجئ ومفعم بالمفارقة المسلية، ينجح تشارلي أخيرًا في تحويل نصه إلى فيلم ضخم الإنتاج يحوي جميع عناصر الجذب الجماهيري، ويلعب دوره فيه الممثل الفرنسي جيرارد ديبارديو! وهكذا تمكّن فيلم «اقتباس» من تحويل تجربة فكرية فلسفية-أدبية تأملية محتملة إلى سرد «ملغز» يتأمل ذاته ويتمتع بجاذبية رغم ذلك. في تلك الحالات، بعيدًا عن تحديد من يملك المكانة التأليفية أو سلطة السرد، يسعى المُنظّر-الفيلسوف إلى استعارة التفكير السينمائي الإبداعي الذي يميز الأفلام المبتكرة[1].

(1) أود أن أشكر جاين وستادلير على تعليقاتها المفيدة على المسودة الأولية من هذا الفصل.

الجزء الثاني:

من المدرسة المعرفية إلى الفلسفة-السينما.

يتميز فلاسفة السينما الجدد بنقدهم للنموذج الفكري السابق من نظرية السينما -المعروف بـ«النظرية الكبرى»- وبإعادة صياغة بعض «الإشكاليات الكلاسيكية» في نظرية السينما (تتعلق بأنطولوجيا السينما، والسينما كفن، وفهم السرد والتفاعل مع الشخصيات ومصدر التأليف وغير ذلك). ويعتبر الاتجاه الذي أطلقت عليه النقلة المعرفية-التحليلية الاتجاه السائد في هذه الموجة الجديدة من نظرية السينما الفلسفية، لكن ثمة طرقًا أخرى للتفلسف حول السينما أضحت كذلك سائدة؛ سبلًا بديلة للتفكير تنأى بدورها عن النموذج الفكري الأقدم لكنها تعتمد على مناهج جمالية ورومانتيكية وتأويلية لدراسة السينما (لا سيما ضمن التقليد الفلسفي «القاري»). في الجزء الثاني من هذا الكتاب، سوف أعرض ثلاثة من أبرز التطورات في الموجة الجديدة من نظرية السينما الفلسفية وأكثرها أصالة: المدرسة المعرفية، السينما-الفلسفة لدى كل من دولوز وكافيل، وفكرة «السينما كفلسفة». وبينما يتناول الفصل الرابع المدرسة المعرفية، ويواصل المناقشة حول الفيلم الروائي التي بدأناها في الفصل السابق، يقدم الفصل الخامس، الذي يستعرض إسهام دولوز وكافيل، مجال «السينما-الفلسفة» ويراه سبيلًا بديلًا للتفلسف حول السينما. تستكشف هذه المناقشة كل من التقاربات والتباعدات بين دولوز وكافيل، ومن ثم تُمهد الطريق لتوضيح فكرة «السينما كفلسفة» في الفصل السادس. ويختص هذا الفصل بتحليل المزاعم التي طرحها نقاد وأنصار هذه الفرضية الجريئة التي تزعم أن الأفلام لا تكتفي بتوضيح الأفكار الفلسفية أو تجسيدها بل يمكنها التفلسف على نحو مستقل وباستخدام وسائل سينمائية. وأختتم هذا الجزء بحجة تثبت أن أطروحة السينما كفلسفة تدعمها على النحو الأمثل الممارسات المنتمية إلى النقد السينمائي الفلسفي.

الفصل الرابع

ذكاء اصطناعي: النظرية المعرفية تلتفت إلى السينما

في عدد من المقالات البحثية التي تقدم «النظرية المعرفية» وتعتبرها سبيلًا جديدًا للتنظير السينمائي، تشيع الملاحظات التي تتحسر على المكانة الهامشية نسبيًا لتلك النظرية في دراسات السينما (انظر بوردويل 1989أ؛ كاري 1999؛ كارول 1996). لكن اليوم لا يمكن زعم ذلك؛ فعلى مدار الخمسة وعشرين عامًا الأخيرة، تحالفت النظرية المعرفية مع الفلسفات التحليلية للسينما وكونا معًا نموذجًا فكريًا بحثيًا لا يستهان به. وقد كان بوردويل (1985 و1989 ب، و1989أ) وكارول هما رائدا موجة التنظير السينمائي التي استمدت جذورها من الفلسفة التحليلية وعلم النفس المعرفي. وبعدما فرغ بوردويل وكارول من مهاجمة «النظرية الكبرى»، عرضت مجموعتهما اللاحقة من المقالات، «ما بعد النظرية» (1996أ)، أنواع المناهج المعرفية-التحليلية التي أملوا أن تميّز الأبحاث المستقبلية في المجال.

وبغضّ النظر عن التوترات التي لا تزال قائمة، فقد جددت المدرسة المعرفية مجموعة من القضايا المحورية في نظرية السينما، تتعلق بالتفاعل الشعوري وفهم السرد ودور النوع الفني. وقدّمت كذلك مراجعة نظرية قوية لإشكاليات نظرية السينما الكلاسيكية. إذ تحدّى المنظّرون المعرفيون التفسيرات النفسية-السيميائية للرغبة غير الواعية، وركزوا عوضًا عن ذلك على الأشكال اليومية من التجربة الإدراكية الحسية والشعورية، زاعمين أن العمليات نفسها المتضمنة في تلك التجارب تُفعّل عندما نندمج في مشاهدة الأفلام. ثمة ثلاثة موضوعات رئيسة راجعتها المدرسة المعرفية بدقة شديدة: مسألة التفسير وفهمنا (المعرفي) للأفلام؛ مسألة «التماهي» وتفاعلنا الشعوري؛ مسألة النوع الفني، وتحديدًا علاقته ببنية تحفيز-العواطف (emotion-cueing) داخل السرد. إلا أن التحدي الذي يواجه التفسيرات المعرفية للعاطفة والفهم والتفاعل مع الشخصيات يكْمن في التعامل مع الأفلام التي لا تلتزم بنوع التخطيط المعرفي الذي ابتدعته الأفلام الروائية السائدة. كيف نشرح استجابتنا الجمالية والشعورية للأفلام التي تعيق التوقعات السردية وتعطّل عمليات التفكير المعرفية الروتينية؟ كيف

يعالج منهج معرفي فيلمًا مثل «مولهولاند درايف» (2001)؟ تقترح تلك الأسئلة أننا في حاجة إلى اعتبار الاستجابات الشعورية «غير المعرفية» جزءًا من أي تفسير دقيق لتفاعلنا الجمالي والعاطفي والشعوري مع الأفلام.

نقد «التوحد» التحليلي النفسي

يُجمع كل من بوردويل (1989ب) وكاري (1999) وبلانتينغا (2002) على أن المدرسة المعرفية في نظرية السينما برزت مع أواخر عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين كبديل للنظريات التحليلية النفسية حول التوحد مع الأفلام. وكما هو معروف، كانت نقطة بداية الاتجاه التحليلي النفسي في نظرية السينما هي نظرية لاكان الشهيرة عن «مرحلة المرآة» (2006 [1936]: 75-81). حسب لاكان، يبدأ الرضيع الناشئ في التوحد مع صورة موحدة (مرآتية) لجسده (في سن يتراوح من 6 إلى 18 شهرًا)، لكنه يخطئ في تعرّف ذاته في أثناء هذه العلمية نظرًا للتفاوت بين صورته المثالية الموحدة وقدراته الحسية الحركية التي لا تزال في طور النمو. هذا التعرف الخاطئ يشوه ويُحرف تطور صورتنا الذاتية النفسية-الجنسية المتخيلة، ومن ثم يحفز ميلنا (اللاواعي) إلى استعادة إحساس بالوحدة النفسية عبر التوحد مع بدلاء مثاليون للأنا (مثل نجوم السينما). ومن ثم استلهم المنظّرون السينمائيون المنتمون للاتجاه التحليلي النفسي نظرية لاكان وميزوا بين التوحد الرئيسي (مع وجهة نظر الكاميرا) والتوحد الثانوي (مع إحدى الشخصيات باعتبارها بديلًا نفسيًا أو نوعًا مثاليًا من الأنا). على سبيل المثال يرى بودريه (2004أ، 2004) وميتز (1974: 1982) أن التوحد الرئيسي مع وجهة نظر كلية الرؤية الخاصة بالكاميرا يمنح المتفرج إحساسًا وهميًا بالسيطرة على المجال البصري للفيلم. ويوسع النقاد النسويون، على غرار لورا مولفي (1975)، نطاق هذا التحليل كي يشمل التوحد الثانوي مع شخصية، بالتوازي مع الهرميات القائمة على النوع، والتي تمنح امتيازًا لل«نظرة» الذكورية (أي التوحد مع شخصية ذكورية باعتبارها مصدر الفعل السردي، واعتبار الشخصيات الأنثوية موضوعات تخضع للنظرة «الذكورية» للشخصية التي يتوحد معها المتفرج).

لقد ولّد مفهوم «التوحد» هذا فيضًا من الانتقادات من جانب المُنظّرين المعرفيين-التحليليين (بوردويل 1996 ب: 15-17؛ برنس 1996). ويمكن تلخيص هذه الانتقادات تحت عنوانين رئيسيين: (1) افتقاد مفهوم

التوحد للوضوح، إذ يشمل مجموعة متعددة من المعاني المتناقضة في أغلب الأحيان؛ (2) نقص الأدلة التجريبية على النظرية التحليلية النفسية أو استخدامها الانتقائي للأدلة من أجل طرح تعميمات كاسحة حول التطور النفسي الجنسي البشري. ويرى نقاد مثل كارول أن معنى «التوحد مع الكاميرا» غير واضح لأن الكاميرا ليست شخصية. وعلاوة على ذلك، فإن مفهوم «التوحد» التحليلي النفسي «يطرح نوعًا من علاقة هوية عددية أو من «القدرة على التخاطر» (كارول 1990: 89) التي يُفترض أن تجمع بين إدراكي الحسي كمشاهد وإدراك الشخصية أو الكاميرا. وحسب النقد الثاني الموجه لهذا المفهوم، تتجاهل نظرية التحليل النفسي البديهيات المنطقية، وتقدم رؤية تكهنية للتوحد لا تزال ينقصها دعم الأدلة التجريبية (برنس 1996). على سبيل المثال، يعتمد التوحد الثانوي على تفسير مشكوك فيه للتطور النفسي-الجنسي، ونقد مسيّس للتحيّز على أساس النوع في التمثيلات الثقافية، إلى جانب وجهة نظر «حتمية» وغير منطقية تؤمن بالقوة الأيديولوجية التلاعبية للفيلم الروائي. أما الحالات المرضية أو المنحرفة، مثل الفتيشية والتلصص والسادية وغيرها، فتتّخذ نموذجًا للعمليات الشائعة المتضمنة في «توحد» المشاهد. ومن المنظور المعرفي-التحليلي تميل نظرية التحليل النفسي إلى اعتبار الحالات الاستثنائية تكشف القاعدة العامة.

لكن هذه النقاط الجوهرية في النقد التحليلي-المعرفي يمكن تحدّيها بالطبع. فلنتأمل على سبيل المثال التفريق بين البديهيات المنطقية لدينا حول «التوحد» ومفهوم التوحد النظري الذي طورته النظرية التحليلية النفسية. يختلف المفهوم الأخير اختلافًا واضحًا عن الفكرة المنطقية لدينا وبالطبع يطرح شكوكًا حول افتراض أن بديهياتنا المنطقية جديرة بالثقة من الناحية النفسية ومحايدة من الناحية الأيديولوجية. إن «التوحد الرئيسي» التحليلي النفسي لا يعني التوحد مع الشخصيات بل مع العملية التي تمكّن المشاهد من التمتع بسيطرة وهمية على المجال البصري للفيلم. والاستشهاد بالبديهيات المنطقية للتدليل على خطأ الزعم بأن تلك البديهيات قد تكون مراوغة يستدعي التشكك. والقضية المحورية ها هنا تتعلق قطعًا بما إذا كانت البديهيات المنطقية مصادر للمعرفة أو الأدلة تتسم بكونها صادقة وجديرة بالثقة ومستقلة عن التأثير الأيديولوجي. وينطبق النوع نفسه من الحجاج على مسألة النوع: الجزم بأننا لسنا خاضعين للتلاعب الأيديولوجي فيما يتعلّق بالتمثيلات الثقافية للنوع لأننا

لا نعتقد أننا خاضعين لهذا النوع من التلاعب أمر يستدعي التشكّك أيضًا (نظرًا لأن نوع التلاعب الأيديولوجي قيد النقاش قادر على إفساد بديهياتنا المنطقية حول الهوية النوعية (الجندرية) «الطبيعية»). من جديد هذه المسألة لم تحسم بعد في هذا الإطار من الخلاف الفكري، ومن ثم لا يمكن الاستشهاد بها دليلًا يغلق باب النقاش. ويكفينا القول بأن هذا الخلاف لم يُحسم بعد؛ بل قد يتضح أن بعض جوانب علم النفس المعرفي تساعد في إصلاح النظريات التحليلية النفسية عوضًا عن تفنيدها.

على أية حال، شجّع الاستياء المتنامي ناحية نظرية السينما التحليلية النفسية على ظهور مجموعة متنوعة من النظريات المعرفية البديلة. يحدد كاري قضيتين رئيسيتين مترابطتين تميّزان المنهج المعرفي: (1) اعتبار الأفلام قائمة على دافع عقلاني، ومن ثم السعي إلى فهم العمل السينمائي ناظرين بعين الاعتبار إلى كل مستوى من مستويات العرض المتنوعة لديه (فهو محفّز شعوري يعتمد على الضوء والصوت، وسرد، وموضوع ثقافي يعبّر عن معاني أعقد)؛ (2) التعامل مع عملية فهم الفيلم باعتبارها عملية توظّف القدرات المعرفية والإدراكية الحسية نفسها التي نستخدمها في «فهم العالم الحقيقي» (كاري 1999: 106). وقد نضيف أن النتيجة الطبيعية لهذين الموضوعين هي أن المعرفيين يفترضون أن العمليات «اللاعقلانية»، التي هي موضوع التحليل النفسي، أهميتها هامشية فيما يتعلق بتفسير تجربتنا مع الأفلام؛ وأن في وسعنا الاعتماد على العمليات المعرفية الطبيعية، بما فيها الحدس المنطقي، باعتبارها مصادر نستنبط عبرها مزاعم حول تجاربنا مع السينما. علاوة على ذلك، تطبق النظرية المعرفية، بوصفها برنامجًا بحثيًا، نظريات قائمة على أسس علمية تتناول «الإدراك الحسي ومعالجة المعلومات وبناء الفرضيات والتفسير»، جنبًا إلى جنب مع فلسفة تحليلية تركّز على حل المشكلات، وتميل ناحية العلوم الطبيعية (كاري 1999: 106). كيف إذن تُستخدم هذه الخريطة المعرفية في فهم السينما؟

صناعة المعنى: الاتجاه المعرفي لدى بوردويل

تجمعُ معرفية بوردويل «البنيوية» (1985) عناصر من النظرية المعرفية مع إطار نظري مستعار من أتباع المدرسة الشكلية الروسية. إلا أن «البنيوية» لدى بوردويل هي تفسير للعمليات المعرفية يركّز على الدور الفعال للفرد في طرح الافتراضات والاستدلال وتقديم استنتاجات تتجاوز ما «يظهر أمامه»

مباشرة. ولا ينطبق هذا النوع من البنيوية المعرفية على عمليات الإدراك الحسي والتفاعل الشعوري فحسب، بل يمتد كذلك ليشمل العمليات الأعقد من الاستيعاب والتفسير والتقييم. فنحن لا نفهم العالم على نحو آلي، ولا ندركه على نحو يخلو من التفاعل؛ بل نطبق مفاهيم ومخططات ثقافية على مدخلات شعورية من أجل «تكوين» تجربة معرفية مترابطة وذات معنى.

كيف نفهم الأفلام إذن؟ يميز بوردويل (1985: 48-62) بين فهمنا لسردية الفيلم (فهم المعنى المرجعي للصور الخاصة بالعالم السردي) وتفسيراتنا الأعقد للفيلم (أي استيعاب المعاني الضمنية والموضوعات الرئيسية والعناصر المتكررة الرمزية وما إلى ذلك) وقراءات النقاد «العرضية» (symptomatic) للمعاني الأيديولوجية أو النفسية «المطموسة» داخل الفيلم (والتي تعكس قوى نفسية أو تاريخية-ثقافية أعمق). ففي فيلم «المواطن كين»، على سبيل المثال، نستطيع فهم العالم السردي الخاص بالفيلم والذي يدور حول تشارلز فوستر كاين [أورسون ويلز] -رجل ناجح من أقطاب صناعة الإعلام، وزوج تعيس، وسياسي فاشل- يسعى جيري طومسون، المراسل الصحفي، إلى تحري مجريات حياته. ونستطيع تفسير المعنى الضمني للمشاهد أو العناصر السردية الرئيسة (على سبيل المثال معنى الكلمة الأخيرة التي نطقها كاين قبل موته «برعم الوردة»، والمغزى التراجيدي للزلاجة المنسية بينما تلتهمها النيران). كذلك يستطيع النقاد تقديم قراءة «عرضية» للفيلم توضح معناه غير المباشر أو المطموس (مثل أن الفيلم يطرح قصة رمزية عن الدافع الأوديبي المدمر للذات لحيازة قوة قضيبية، أو أنه تعبير عن أيديولوجية العبقرية الفردية التي هي جزء من الرأسمالية، وغير ذلك من تفسيرات). يزعم بوردويل أن نظرية السينما والنقد السينمائي يركزان على التفسير العرضي والضمني ومن ثم يولدان مجموعة متنوعة من «القراءات» التي تعتمد على «حقول دلالية» مفضلة (خطابات أو أطر نظرية) وتتوافق مع مناهج تأويلية مؤسسية معتادة.

حظيت رؤية بوردويل المعرفية بتأثير واسع، لكنها تعرضت لعدة انتقادات كذلك. إذ زعم بيرز جوت (2010: 164-179) مثلًا أن بوردويل بالغ في التأكيد على الدور الذي أطلق عليه المؤرخ الفني ارنست جومبريش «مساهمة المشاهد» (وكذلك دور المناهج المؤسسية الروتينية) في تكوين معنى الفيلم. فضلًا عن أن التصور الذي يطرحه بوردويل عن «التركيب/

التكوين» يشمل عمليات معرفية منفصلة إلى حدٍّ كبير، وبعضها فحسب يتضمن درجة من التركيب/التكوين. يحدد جوت ثلاثة معاني محتملة لهذا المصطلح لها دور في رؤية بوردويل إن لم تكن موضوعات رئيسة به. أولًا التركيب المفاهيمي، الذي يشير إلى تطبيق المفاهيم على التشكيلات البصرية بالاستعانة بالخلفية المعرفية المشتركة (جوت 2010: 170). ثانيًا التركيب المعياري، الذي يشير إلى أن الأفلام، مثل غيرها من الأعمال الفنية، تكون «ناقصة» وتتطلب «استكمالًا» من قبل المشاهد (جوت 2010: 172). على سبيل المثال عندما نقوم بعملية استقراء اعتمادًا على الصور ثنائية الأبعاد كي «نكوّن» عالمًا سينمائيًا من أشياء ثلاثية الأبعاد (نحن ندرك الأشياء ثنائية الأبعاد لكن نتخيّل بصريًا أنها ثلاثية الأبعاد). لكن «التركيب» قد يشير كذلك إلى طريقة توليد التفسيرات والتقييمات على يد الممارسين الذين يربطون مفاهيم من «الحقول الدلالية» بالإشارات السردية ذات الصلة، حسب الأنماط الروتينية المعمول بها وأعراف المؤسسات النقدية. هذا المعنى الثالث الأكثر جذرية هو ما يطلق عليه جوت «بنيوية المدرسة النقدية»، ويشير إلى نوعٍ من البنيوية المتطرفة يقضي بأن «المعاني تُصنع ولا تُكتشف» (2010: 4-173). وفي حالة ظهور مدرسة جديدة تُطبق حقول دلالية مختلفة على الأفلام، وتنسب إلى الأفلام معاني مختلفة، ويُصدق على صحتها أو تُرفض من قبل المدرسة النقدية القائمة حينئذ.

تكمن المشكلة من منظور جوت في أن نموذج بوردويل يخلط بين تلك المعاني المختلفة لمفهوم «التركيب»، ومن ثم يجعل الفهم والتفسير أمورًا نسبية تعتمد على المشاهد أو المدرسة النقدية. وتوسيع نطاق المفهوم إلى هذا الحد يخاطر بخلط المعاني المؤسسية والمعيارية والمفاهيمية للتركيب. إن تركيب تجربة إدراكية حسية عبر طرح استدلالات تتجاوز المدخلات الحسية المباشرة يختلف عن تحديد المفاهيم المستمدة من «حقل استدلالي معين» (أو ما يطلق عليه فوكو «الخطاب») من أجل إنتاج قراءة تحليلية نفسية لفيلم ما على سبيل المثال. إن كان كل شيء عبارة عن «تركيب»، تنتفي أهمية التركيب، إذ يفقد المصطلح خصوصيته المفاهيمية ومن ثم دقته التفسيرية.

يكرر جوت نقدًا طُرح من قِبل ضد «البنيوية الاجتماعية» عندما يزعم أن الرؤية البنيوية لا ينبغي أن تشير ضمنيًا إلى أن أيًا مما ندركه أو نفهمه أو نفسره هو «تركيب» (2010: 170). يمكن «تركيب» الإدراك الحسي إذا أخذنا بعين الاعتبار أن المعالجة الإدراكية للمدخلات الحسية تتجاوز المعلومات

المعطاة مباشرةً؛ لكن هذا لا يعني أن الموضوعات التي ندركها هي «تركيبات» وبالتالي تعتمد على العرف الثقافي أو الابتداع الذاتي. على النقيض من ذلك توجد ضوابط طبيعانية وتاريخية-ثقافية أيضًا تحكم تفسير الأفلام، وتستدعي تساؤلات حول الرؤية التي تزعم أن تلك التفسيرات «مركبة» ليس إلا من قبل المنظرين السينمائيين الخاضعين لسيطرة المؤسسات. وإذا نظرنا إلى «الحقول الدلالية» والأعراف المؤسسية التي تحكم الممارسات النقدية على أنها استبدادية، فسوف نفقد الضوابط التأويلية التي قد تتيحها المناهج التاريخانية والشكلية النقدية[1]. وقد ينتج عن ذلك مع مرور الوقت انتشار للتفسيرات التي تحمل الطابع النسبي وتعجز عن تقديم «معيار مستقل» يحكم على مدى ملائمتها للعمل الفني قيد التحليل (جوت 2010: 175). بعبارة أخرى كيف نفرق بين الحالات التي نكون فيها المعنى والحالات التي نختلقه فيها اختلاقًا؟

يستشهد جوت بمثال يناقض بنيوية بوردويل، مشيرًا إلى أهمية الاختلافات عبر الثقافية في تفسير الأساليب السينمائية. فيذكر أن استخدام أورسون ويلز للقطات من زوايا منخفضة قد يعبّر عن السلطة والمكانة في فيلم «المواطن كين»، لكن زوايا اللقطات نفسها لا تعبّر عن هذا المعنى في السينما اليابانية (2010: 176). ويرجع هذا إلى أن اللقطات من زوايا منخفضة في تلك الأفلام قد تعكس زاوية نظر خاصة بالثقافة اليابانية؛ وجهة نظر الشخص الجالس على البساط الياباني التقليدي «تاتامي»، كما نرى مثلًا في فيلم «راشمون» لكوروساوا. ويرى جوت أن تلك الأمثلة المناقضة تشير إلى أن ممارسات التفسير والتقييم ليست «مركبة ببساطة»، بل هي خاضعة لضوابط معيارية متنوعة، ثقافية أو تاريخية أو مؤسسية (2010: 9-177).

قد يرد المرء على تلك الانتقادات زاعمًا أن التناقض الذي يطرحه جوت بين استخدام اللقطات منخفضة الزوايا في فيلم «المواطن كين» واستخدامها في الأفلام اليابانية هو ذاته عرضة للتساؤلات. فلقطات ويلز الشهيرة ذات الزوايا المنخفضة لا تعبّر على نحو مباشر عن «القوة» أو «السلطة» بل لها معنى ساخر كذلك، إذ يوظف ويلز/ تولاند هذا الافتراض التقليدي ويقلبه رأسًا على عقب كذلك، فيظهر المنزلة الرفيعة التي تخيّلها كين لنفسه كقائد خُلق لحيازة السلطة والمجد وفي الوقت نفسه يوضح سطحية هذه الرؤية[2]. علاوة على ذلك تتردد في مثال جوت أصداء إصرار

(1) ذلك تحديدًا هو المأخذ الرئيسي لدى بوردويل على ما يطلق عليه ساخرًا «شركة التفسير»، والدافع الذي حفزه لطرح نموذجه البديل للتحليل السينمائي، ألا وهو «الشعرية التاريخية».

(2) اللقطات الشهيرة التي تُظهر كين بينما يلقي خطبة أمام ملصق دعاية يحمل صوره عملاقة منفرة لوجهه

بوردويل على أهمية الخصوصية التاريخية والانتباه للأسلوب[1]. وتحدّث جوت عن وضع اللقطات منخفضة الزوايا في فيلم «راشمون» في سياقها التاريخي، ومن ثم السينمائي، الصحيح بدعم دون قصد منه مزاعم بوردويل ضمن مفهوم «الشعرية التاريخية» الذي يطرحه، والذي يشير إلى ممارسة للتفسير والتقييم النقدي تحلّل العناصر الشكلية في إطار أعراف الأسلوب السينمائي المشتركة تاريخيًّا.

الإدراك والشعور والعاطفة

أحد المحفزات الرئيسية للنقلة المعرفية-التحليلية كان الاستياء المتزايد لدى كثير من النقاد حيال الأشكال السائدة من نظرية السينما السيميائية- النفسية. ومن أكثر المفاهيم إثارة للخلاف في هذا الجدال كان مفهوم «التماهي»، وهو مفهوم جاهد الكثير من أتباع المدرسة المعرفية لانتقاده (انظر كارول 1990: 88 ff). طرح التماهي في إطار النظريات التحليلية النفسية باعتباره نوعًا من الالتحام مع وجهة نظر الكاميرا (التماهي الرئيسي) ما يسفر عن سيطرة بصرية وهمية، أو نوع ثانوي يوحّد المشاهد مع النظرة (الذكورية) الفعالة للبطل والمفتونة بالموضوع الأنثوي المذعن (مولفي 1975). أشار هذان النوعان من التماهي ضمنيًّا إلى تموضع نفسي-استطرادي للذات داخل الأشكال السائدة من الخطاب الأيديولوجي (المتعلقة بالنوع والجنسانية والعرق والطبقة وغير ذلك). فيما يلي، أستعرض بعض أشكال النقد المهمة لمفهوم التماهي، وأناقش بعض البدائل النظرية الأهم التي طرحت. هيمن على الجزء الأكبر من الجدال حول المشاعر المفهوم المعروف بـ«مفارقة الخيال» (كيف تتحرك مشاعرنا بتأثير من شخصيات خيالية نعرف أنها ليست حقيقية؟). وفي السنوات الأخيرة أضحت إشكالية المشاعر نفسها موضوعًا مفضلًا في نظرية السينما المعرفية. ومن ثم اختتم النقاش ببعض الملاحظات على مسألة المشاعر، لا سيما العلاقة بين التفسيرات الظاهراتية والمعرفية للمزاج العام بالفيلم.

تستدعي على الفور (بالنظر إلى سياق زمن الحرب) تشابها مع الجماليات التي طالما وظفتها النظم الفاشية.

(1) على سبيل المثال، يشير بوردويل ونقاد آخرون إلى أن أوزو يعيد صياغة تفاصيل مستمدة من ثقافة الييجي اليابانية في حقبة ما بعد الحرب و«ينقلها عبر عوامل سينمائية مثل الأعراف الهوليوودية، والكلاسيكية الزخرفية التي تميز السينما اليابانية، وممارسات صناعة السينما التجارية» (بوردويل 1988: 30). والمغزى المقصود ها هنا هو أنه لا يجب على المرء التسرع بافتراض أن استخدام أوزو للقطات منخفضة الزاوية له معنى ثقافي «تقليدي» جلي.

قد تشرح النظريات المعرفية حول العاطفة كثيرًا من جوانب اندماجنا العاطفي مع الأشكال الأكثر تقليدية من السينما الروائية. لكنها تواجه عائقًا عند معالجة الأفلام التي تعطّل بعض الأشكال المألوفة للتخطيط المعرفي، وتفتح الباب أمام تشكيلة متنوعة من التجارب الجمالية التي لا يمكن اعتبارها تجارب «معرفية» بالمعنى الضيق لهذا الوصف.

قد يبدو بديهيًا القول بأن الأفلام الروائية تحقّق تأثيرها دراميًا عبر إثارة الوجدان والعاطفة/الشعور وتغيرهما. لكن العاطفة ظلّت موضوعًا مهملًا نسبيًا في نظرية السينما وفلسفتها. وعلى النقيض من ذلك تزدهر حاليًا دراسات العاطفة، والوجدان، والتفاعل مع الشخصية، والنوع الفني (انظر إم سميث 1995؛ بلانتينغا وسميث 1999؛ جي سميث 2003؛ كوبلان 2006؛ بلانتينغا 2009أ؛ جرودال 2009؛ لاين 2011). نطرح ها هنا سؤالًا بديهيًا كذلك، لِمَ العاطفة مهمة؟ يحدد كارل بلانتينغا خمسة أسباب توضح ضرورة العاطفة أو الوجدان في السينما الروائية: (1) المتعة أو القيمة أو المغزى العاطفي الذين تتيحهم؛ (2) عرضها للمعلومات السردية عبر جذب انتباه المتفرج إلى الملامح البارزة من الموقف السردي، ما يخلق تعاطفًا مع الشخصيات المختلفة أو يولّد كراهية لها؛ (3) مساهمتها في زيادة حدة التجربة الظاهراتية لمشاهدة الفيلم، على المستوى الجسدي (عبر تسارع ضربات القلب، تشنج العضلات، الضحك أو التأوّه) والمستوى الجمالي كذلك (منح مغزى، وقيمة فنية رفيعة وقوة تخيليّة لمشاهد بعينها)؛ (4) ارتباطها بعدد من العمليات المعرفية المتنوعة مثل الاستدلال والتقييم وهي عمليات لا غنى لها لفهم الفيلم؛ (5) تمتعها بمغزى أيديولوجي وبلاغي يؤثر في طريقة تفكيرنا في العالم والآخرين وشعورنا بهما (بلانتينغا 2009أ؛ 6؛ 2009ب: 86). إن المتعة متعددة الأشكال المرتبطة بمشاهدة الأفلام تنبع من مزيج من التفاعل المعرفي (حل المشكلات الروائية، والألغاز وكشف الغموض)، والتجربة الجسدية (الإثـارة والقشعريرة)، والتعاطف (مع شخصيات متعددة، غالبًا ما تكون متناقضة)، الإشباع السردي (تحفيز التجارب الشعورية والجسدية والمعرفية)، والتأمل الانعكاسي (حيث يتلاقى الوعي الثقافي بنوع الفيلم وأسلوبه وتاريخه وغير ذلك من عوامل بالتواصل الاجتماعي والانتماء إلى ثقافات فرعية) (بلانتينغا 2009أ: 39).

ماذا نعني إذن عندما نتحدث عن «الوجدان» (affect) و«العاطفة» (emotion) في الأفلام؟ على الرغم من شيوع استخدام هذين المصطلحين

على نحو مترادف، فإن الفلاسفة وعلماء النفس عادةً ما يميزون بين الوجدان والعاطفة بناءً على وجود موضوع مادي محدد مرتبط بها أو محتوى معرفي. فالإحساس بالغثيان على سبيل المثال هو حالة جسدية-وجدانية (كريهة)؛ والإحساس بالفخر عند إتمام مهمة صعبة هو حالة معرفية-عاطفية. والعواطف البشرية ظاهرة معقدة، لكن يمكننا تعريفها عمومًا بأنها حالات عقلية تصاحبها تغيرات فسيولوجية وتغيرات تلقائية في الجهاز العصبي، وأحاسيس شخصية، ونزوع نحو أفعال معينة (حيث توجهنا الاستجابات العاطفية نحو أشكال بعينها من الفعل)، وسلوكيات جسدية ظاهرة (تعبيرات الوجه، وضعية الجسد، الإيماءات، التعبيرات الصوتية، وغير ذلك) (بلانتينغا 2009ب: 86). من الناحية الأخرى، يمكن تعريف الوجدان عمومًا بأنه «أي حالة من الحس أو الإحساس» ضمن الإدراك الواعي (بلانتينغا 2009أ: 29). يختلف الوجدان عن العاطفة في كونه بلا موضوع محدد، في حين توجه العواطف/المشاعر نحو موضوعات متعمدة (جوت 2010؛ دي سوسا 1987؛ بلانتينغا 2009أ؛ روبرتس 2003)، كما في المثال التالي: أشعر بدفء أشعة الشمس، واستمتع بالأحاسيس التي تبعثها المياه في جسدي بينما أسبح؛ لكني أشعر فجأة بالذعر والخوف من الظل الداكن الذي يتحرك سريعًا نحوي أسفل الأمواج.

رغم ذلك، تتعدد الجدالات حول الطبيعة الحقة للعاطفة. يُميز كارول على سبيل المثال بين الأحاسيس الوجدانية، التي تتسم بكونها بدائية على المستوى البنيوي، والعواطف، وهي عبارة عن أحاسيس وجدانية مزودة ببنية معقدة تدمج الإحساس مع نوع من «التحليل» أو التفسير المعرفي (بلانتينغا 2009ب: 86). من منظور مناصر قوي للنظرية المعرفية مثل كارول، للعواطف محتوى معرفي محدد مثل فكرة أو معتقد؛ العواطف هي مجرد استجابات وجدانية مصحوبة بفكرة أو معتقد ذي صلة. لذا تقدم العواطف معلومات معرفية مهمة تتعلق ببيئتنا عبر الجمع بين الإحساس والتقييم المعرفي (على سبيل المثال، غضبي من السائقين المتهوّرين يرجع إلى اعتقادي بوجوب مراعاة قواعد الأمان أثناء القيادة، وأن هذا السائق قد عرّضني للخطر، إلخ). بالنسبة لمنظرين آخرين (على غرار دي سوسا 1987؛ روبرتس 2003؛ برنز 2004؛ بلانتينغا 2009أ)، تتضمّن العواطف تقييمات معرفية لكن تلك التقييمات لا يُحتم كونها معتقدات: فالعواطف قد تتضمن تفسيرات قائمة على قلق ما، وهي تفسيرات ذات طبيعة إدراكية حسّية بوجهٍ عام (قد يعبّر غضبي عن تفسير قائم على قلق حيال موقف

أراه يمثل خطرًا أو تهديدًا أو استفزازًا). وأخيرًا، يرى بعض المنظرين، مثل روبنسون (2005)، أن العاطفة ليست معرفية بالضرورة، لكن يمكن فهمها كظاهرة فسيولوجية جسدية في المقام الأول، إذ تُفعّل مجموعة متنوعة من العمليات الجسدية والعصبية التي تُعدُّنا للاستجابة بفعل.

يطرح بلانتينغا منهجًا تعدديًا يزعمُ أن العواطف هي استجابات عقلية-جسدية تشمل المستويات المعرفية والوجدانية والإدراكية الحسية. والعواطف السينمائية على وجه التحديد تحفزها تجربتنا الاستغراقية (الجسدية والوجدانية والمعرفية) في الأفلام الروائية. ويسير على خطى روبرت سي روبرتس في تعريفه للعواطف بأنها تفسيرات قائمة على قلق ما (2009أ: 6-55: ff) وتتّسم بكونها معرفية وإدراكية حسّية، قصدية ومتجسّدة في الوقت نفسه. وتشمل العواطف تقييمات الفاعل وأحكامه أو مدركاته الحسية حيال «كيفية تأثير موقف ما وجدانيًا على مصادر القلق لديه»، حيث تعرف تلك التقييمات أيضًا من منظور بربطها بتقييمات الفاعلين الآخرين (بلانتينغا 2009أ: 9؛ 49). العواطف، حسب هذه الرؤية، تعبّر عن حالة عقلية تصاحبها استثارة فسيولوجية (بلانتينغا 2009أ: 54)، أو عن قابلية معرفية ووجدانية وإدراكية حسية فائقة حيال موقفنا ومواقف الآخرين كذلك.

إذن ما الدور الذي تلعبه العواطف في تجربتنا مع الأفلام؟ يرى كثير من المنظّرين أن سينما هوليوود التقليدية تتيح فرصة مثالية لدراسة العلاقة بين العاطفة والسينما. فمن ناحية يرى بلانتينغا أن أفلام هوليوود هي «تجارب مُجهزة مسبقًا، بضائع مصممة لاجتذاب الجمهور من الناحية الوجدانية والعاطفية»، لكنها تجسّد، رغم ذلك، دراسة حالة بالغة الوضوح على ممارسة من ممارسات صناعة الأفلام المُصممة خصيصًا لاستثارة التفاعل العاطفي (2009أ: 6). إن سينما هوليوود هي «سينما عاطفية في المقام الأول»، تتجنّب العقلانية والانفصال الذي يميز جزءًا كبيرًا من السينما الأوروبية أو السينما الفنية العالمية (2009أ: 7)، حسبما يرى بلانتينغا[1].

(1) للاطلاع على نماذج مناقضة لادعاءات بلانتينغا، تأمل «سينما الجموح» الفرنسية الجديدة، التي تتضمن أفلامًا مثل «أقف وحدي» لجاسبر نو (1998) و «علاقة عاطفية» لكاثرين بريا (1999)، و«ضاجعني» لفيرجيني ديبونت وكورالي ترين تي (2000)، و«مشكلات يومية» لكلير دينس (2001)، و«جسدي» لمارينا دي فان (2002)، و«لا رجوع فيه» لنو (2002)، و«تشريح الجحيم» لبريا (2004)، وغيرها من الأفلام. انظر كوانت (2005) وبالمر (2006) للاطلاع على نقاشات متضاربة حول هذا الاتجاه.

تندرج تلك الأفلام عادةً تحت ثلاث فئات واسعة: (1) «أفلام تعاطفية قوية» تشجّع على التجاوب العاطفي مع شخصيات يمكن التعاطف معها؛ (2) «أفلام الحركة» وتختص بإحداث قدرٍ من الإثارة والتشويق أو تقديم مشاهد مبهرة؛ (3) «أفلام ساخرة مضحكة»، وهي أفلام تقدّم السخرية والمفارقة سبيلًا للتواصل مع المشاهد (بلانتينغا 2009أ؛ 6-7). تركّز الأفلام الروائية السائدة عادةً على التفاعل العاطفي، وتجاهد لتجنّب الملل إما عبر الحركة أو المشاهد المبهرة أو التعاطف والفكاهة. ومن ثم تعرض مجموعة متنوعة من الأساليب الروائية والبصرية المصممة لإثارة استجابات عاطفية ووجدانية للأفلام وتعديلها. من بين تلك الأساليب استثارة التعاطف مع الشخصيات، وتوضيح السيناريوهات الروائية «النموذجية» أو «النمطية»، والإعداد «مسبق التركيز» لاستجابات وجدانية تتناسب مع المواقف السردية المصممة حسب أسلوب معين.

مفارقة الخيال

لا شك في أننا جميعًا نألف استجابتنا العاطفية والوجدانية للأفلام. وعلى الرغم من تشابه أنواع العواطف التي تستثيرها الأفلام الخيالية مع تلك التي نختبرها في حياتنا اليومية، فإنها مصحوبة، بالتأكيد، بوعي بـ«خيالية» ما نراه (بلانتينغا 2009أ: 77). على سبيل المثال في فيلم «كل شيء عن أمي» (All About My Mother, 1999) للمخرج بيدرو ألمادوفر، يشعر المرء بالصدمة والألم والتعاطف مع مانويلا (سيليا روث) بينما تبكي وتمدّ يدها نحو رأس ابنها المحتضر إستيبان الذي صدمته سيارة منذ لحظات؛ لكنه يدرك كذلك أنه يشاهد سيناريو خياليًا، وأن مانويلا وإستيبان غير موجودين بالفعل. رغم ذلك تمتلئ عينيه بالدموع، كيف يحدث ذلك إذن؟

إن شعورنا باستجابات عاطفية حيال الشخصيات الخيالية ظاهرة حيّرت عددًا كبيرًا من الفلاسفة. أهي تؤكد صحة الشك الفلسفي (الأفلاطوني) التقليدي في أن العواطف تتعارض مع المنطق؟ أم هل الاستجابات العاطفية التي نختبرها عند مشاهدة السرديات الخيالية لا تزال «عقلانية»؟ لقد أضحى هذا السؤال سؤالًا مهمًا لدى المنظرين السينمائيين المعرفيين، وتركّزت إجابته عادةً على دراسة ما عُرف بـ«مفارقة الخيال» (كيف يمكنني التفاعل عاطفيًا مع شخصية خيالية أعرف أنها غير موجودة؟). ويُعتبر كولن

رادفورد (1975) هو أول من صاغ هذه المفارقة، وسعى لحلها، ويمكن تلخيصها فيما يلي: (1) نحن نستجيب عاطفيًا لما نعتقد أنه حقيقي؛ (2) الخيال الروائي يقدم لنا سيناريوهات وشخصيات لا نعتقد أنها حقيقية؛ (3) رغم ذلك نستجيب عاطفيًا لتلك الشخصيات والسيناريوهات الخيالية. وفقًا لرادفورد، لا يمكننا الموافقة على صحة الفرضيات الثلاث دون الوقوع في فخ التناقض؛ ومن ثم تصبح قدرتنا الظاهرية على الاستجابة عاطفيًا للخيال هي «غير عقلانية وغير مترابطة وغير متّسقة» (1975: 78).

لا يرى كثير من الفلاسفة أو منظري الفنون أن استنتاج رادفورد جذابٌ أو مقنعٌ حقًّا. فما الغرض من زعم أن تقدير الفن أمر «غير عقلاني» سوى تجريد الفن من مزاياه وقيمته؟ وأيًا كانت استجابتنا لهذا السؤال، فإن استمتاعنا بالخيال الروائي يبدو بالفعل لغزًا محيرًا: إذا كنا لا نؤمن بأن الشخصيات الخيالية موجودة، كيف تتحرك مشاعرنا بتأثير تجسُّد محنهم؟ ثمة ثلاث إجابات متنافسة تسعى لتفسير تفاعلنا العاطفي مع الخيال الروائي، ألا وهي «نظرية التظاهر» و«نظرية الوهم» و«نظرية الفكر» (انظر كارول 1990: 60-88). يعتبر كيندال والتون (1990) هو النصير الأشهر لـ«نظرية التظاهر»، التي تزعم أن لدينا استجابات «شبه-عاطفية» للشخصيات الخيالية، حيث تلعب الصور السينمائية دور الأدوات المكملة في لعبة معقدة من «التظاهر» الخيالي. وبالفعل ينكر والتون الفرضية الثالثة، وهي أننا نستجيب حقًّا استجابةً عاطفية للشخصيات أو السيناريوهات الخيالية. فإذا كانت استجاباتنا العاطفية حقيقية، سوف نشعر بالحاجة إلى القيام بفعل ما استجابة إلى مشهد مثير عاطفيًا، وبما أننا لا نفعل ذلك، فإن الاستجابات العاطفية غير حقيقية.

لكن هذه النظرية تبدو مثيرة للشك من منظور ظاهراتي، إذ تعتمد مجددًا على البديهيات المنطقية حول العاطفة والخيال. إن الحالة النموذجية التي يستند إليها والتون هي لعبة التظاهر الطفولية؛ فعندما نشارك في هذه اللعبة نتظاهر أننا في حالة عاطفية (حقيقية) (كما يتظاهر الطفل أنه خائف حقًّا من أبيه الذي يتظاهر بأنه وحش). ينطبق الوضع نفسه على الخيال الروائي، الذي يزعم والتون أنه نسخة من لعبة التظاهر خاصة بالكبار. تكمن مشكلة هذا التناظر في أن تلك الألعاب الطفولية يوافق المرء على لعبها ويمارسها بإرادته، لكن الاستجابات العاطفية للسيناريوهات الخيالية تكون غير إرادية في الأغلب (لا يمكنني إجبار نفسي على الضحك على

مشهد كوميدي أو البكاء على مشهد تراجيدي). بالرجوع إلى المثال السابق، هل أشارك في لعبة تظاهر عندما أدّعي الحزن بينما أشاهد مانويلا وهي تبكي حزنًا على ابنها المحتضر؟ فلنتأمل على سبيل المثال أنواع الاستجابات العاطفية والوجدانية التي تنتاب المرء عند مشاهدة مشهد به شجار عنيف أو ظلم أخلاقي أو علاقة جنسية: هل أتظاهر فحسب بالنفور أو بالغضب أو بالاستثارة الشهوانية استجابة لهذه المشاهد؟ هل من الممكن أن يستثار المرء جنسيًا على نحو تظاهري غير حقيقي؟ تلك الأنواع من «شبة العواطف» لا تفسر طبيعة الاستجابات اللاإرادية التي تنتابنا كثيرًا عند مشاهدة الأفلام الروائية (كأفلام الرعب)؛ إن ما نشعر به من تقزز وغثيان، ونفور وإجفال يشير إلى وجود استجابات جسدية فسيولوجية غير إرادية لا يمكن «التظاهر بها» على الأقل في حالة بعض المشاعر[1]. وعلاوة على ذلك، تبدو فكرة «شبه المشاعر» غريبة بما أنها تتطلب منا التمييز بين المشاعر الحقيقية والمشاعر الخيالية، وهما نوعان لا يختلفان على ما يبدو سوى في موضوع كل منهما. وكما يشير كارول، إذا أبدى المرء رد فعل عاطفي حقيقي استجابة لأخبار مريعة قالها له أحدهم، فإن هذه الاستجابة لا تتحول فجأة إلى عاطفة خيالية إذا اتضح أن هذا الشخص يكذب عليه (1990: 61).

أما «نظرية الوهم» فتنكر الفرضية الثانية في نظرية رادفورد، وهي أن الخيال يقدّم لنا شخصيات وسيناريوهات لا نعتقد أنها حقيقية. ثمة تنويعات عدة من هذه النظرية، من بينها فكرة «تعليق التشكيك» (كولبردج)، والمفاهيم الفرويدية حول الإنكار ضمن النظرية السينمائية التحليلية النفسية (ميتز) وغير ذلك. تجادل هذه الرؤية، التي لا تلقى استحسانا كبيرًا اليوم، بأننا نُصدّق بالفعل (أو نُصدق جزئيًا على الأقل) أن الشخصيات أو السيناريوهات الخيالية حقيقية من ناحية ما. والاعتراض الأساسي على هذه الرؤية يتلخّص في أن إذا كان هذا صحيحًا، على مستوى جزئي حتى، فسوف نشعر بالحاجة إلى التصرف أو الاستجابة على نحو ما حيال ما نعتقد أنه حقيقي. وحقيقة أننا لا نشعر بالحاجة إلى التحرك بناءً على ما نصدق أنه حقيقي تشير إلى أننا لا نؤمن حرفيًا بأن الخيال الروائي أو شخصياته حقيقية. ومهما كان تأثري بألم مانويلا لا أجدني أهرع للاتصال بسيارة الإسعاف كي تنجد ابنها.

(1) يستشهد كارول ها هنا بمثال مثير للغثيان من فيلم «فينومينا» للمخرج داريو أرجينتو (1985: «إن الشعور الذي ينتاب المرء عند مشاهدة البطلة إذ تتخبط فزعة في حوض يمتلئ بالجثث البشرية المتحللة والديدان وتبتلع كميات كبيرة من السائل اللزج البني المقزز قطعًا ليس شعورًا زائفًا أو تظاهريًا بالغثيان؛ بل شعورًا لا يمكن تفريقه عن الشعور الحقيقي بالغثيان والقرف» (1990: 78).

والرد الأكثر نجاحًا على مفارقة الخيال هو إنكار الفرضية الأولى، أننا نستجيب عاطفيًا لما نعتقد أنه حقيقي، وهو السبيل الذي تتبعه «نظرية الفكر». حسب هذه الرؤية، التفكير في الشخصية بينما تواجه موقفًا بعينه هو ما يولد العاطفة ذات الصلة (كارول 1990: 79-87). فنحن لا نحتاج إلى الاعتقاد بوجود مصاصين الدماء فعليًا كي نشعر بالخوف من فكرة نوسفيراتو إذ ينقضّ على ضحيته التي لا حول لها ولا قوة. بل عوضًا عن ذلك يمكننا تصوُّر هذه الفكرة المزعومة عقليًا والتفكير فيها أو طرح فكرة مصاص الدماء في الخيال، وهذا هو المطلوب كي نشعر بالخوف والرهبة، وربما الانبهار أيضًا عند مرأى ظل مخالب نوسفيراتو يتبدّى في الظلام.

إحدى التنويعات الحديثة على «نظرية الفكر» هي رؤية جريج كاري المعروفة بـ«نظرية المحاكاة»، والتي تزعم أن المشاهد يحاكي عقليًا، في الخيال، الحالة العقلية (المعتقدات، الرغبات، وغير ذلك) المرتبطة بحالة الشخصية داخل السيناريو الخيالي، وعبر السماح بحدوث هذه المحاكاة (عقليًا) نصل إلى فهم الحالات الذاتية الخاصة بالشخصيات (كاري 1995). وكما يشير كارول، نحن نحاكي الشخصية الخيالية عقليًا عبر «الانغماس في عملية مستمرة على نحو افتراضي من استنساخ المشاعر والرغبات الخاصة بالأبطال (على وجه الخصوص) (2008: 172). رغم ذلك، تلمح نظرية المحاكاة ضمنيًا إلى وجود توازٍ صارم بين المشاهد والشخصية، ما يستلزم مني محاكاة سلوكياته أو استجاباته كي أختبر الاستجابة العاطفية أو الوجدانية الملائمة. ولا تفسر جيدًا قابلية تفاعلنا مع الشخصيات للتغير، أو حقيقة أن في وسعنا اعتناق موقفٍ أو وجهة نظرٍ حيال موقفٍ ما تختلف عما تعتنقه الشخصية حيال الموقف نفسه، أو التعاطف مع شخصيات لا نتشارك مواقفها أو معتقداتها، أو قطع عملية المحاكاة كي نتأمل المأزق الذي تواجهه الشخصية أو أداء الممثل أو التجسيد السينمائي، وكلها عناصر تساهم في استجابتنا الوجدانية والعاطفية للأفلام.

من جديد، يمكننا التشكّك في الأساس الظاهراتي للعواطف الذي تفترض «نظرية الفكر» وجوده. إن «نظرية الفكر» تجعل الاستجابة العاطفية والوجدانية معتمدة على اعتناق الفكرة أو المعتقد المناسب، وذلك لا يفسر الاستجابات الوجدانية في حالات غياب تلك الفكرة أو غموضها (كعندما أعجز عن تحديد أو تسمية نوع «الفكرة» التي يُعبر عنها مشهد من تتابعات المشاهد الكثيرة المولّدة للقلق في أفلام ديفيد لينش). فضلًا عن أنها لا تعالج

البعد الجسدي والحسي والغريزي في تفاعلنا الشعوري، والذي يعتمد كذلك على عمليات عصبية-فسيولوجية غير واعية متنوعة (انظر روبنسون 2005). إن إحساسي بالرعب العاجز بينما أشاهد كاري وايت الرقيقة (سيسي سباسك) قبل أن يُسكب عليها دلو من دماء الخنازير إذ تتلقى جائزة «ملكة المدرسة» (في فيلم «كاري» لدي بالما، 1976) لا يرجع ببساطة إلى تأمُّلي لفكرة هذا السيناريو، ثم اكتشاف أني اعتبره كريهًا أو بغيضًا، ولا إلى محاكاتي الخيالية لما كنت سأشعر به لو كنت أقف محل كاري على خشبة المسرح تنتابني مشاعر سعادة حذرة بعدما تغلبتُ أخيرًا على خوفي وخجلي وأمي المؤذية المتدينة كي أتجرع الذل والإهانة بأشد صورها ترويعًا وحقارة. (يعتبر هذا المشهد نموذجًا جيدًا على أن لا حاجة بنا إلى امتلاك حالة عقلية توازي حالة الشخصية كي نشعر بالتضامن الأخلاقي مع هذه الشخصية؛ نحن نرتعب مما يوشك على الحدوث لكاري المسكينة، الغافلة عن تلك الكارثة الوشيكة، ونتعاطف كذلك مع صديقتها سو [إيمي إرفينج] التي تكتشف ما سوف يحدث لكنها تعجز عن منعه. بل إن تفاعلي العاطفي والوجداني مع مشهد كهذا يتضمن، بالأحرى، تفاعلًا معقدًا بين الاستجابات الجسدية والغريزية، والتوافق الشعوري والتعاطف، والتأمل في معايير الموقف السردي، والإعجاب بقدرة دي بالما البارعة على مضاعفة التوتر والترقب.

وبالعودة إلى مثالنا الأسبق، نجد أن تجسيد ألمادوفار لموت إستيبان وحزن مانويلا ليس مسألة تقتصر ببساطة على أفعال الشخصيات أو المحتوى السردي، بل تعتمد كذلك على المزاج الجمالي العام بالفيلم ونمط العرض السينمائي للمشهد. ثمة عدد من العناصر البارزة ها هنا. قد نذكر من بينها الأمطار المنهمرة، ومجموعة الألوان الأخاذة المستخدمة في المشهد، والتعبير المتوسل على وجه إستيبان والمنعكس على نافذة السيارة، وتوقُّف الموسيقى التصويرية كي تزيد من حدة اندماجنا الشعوري، وصورة المشهد الماثلة من منظور إستيبان المحتضر، والقوة التعبيرية لوجه سيليا روث، وصرخة الحزن المروعة التي تطلقها مانويلا، التجسيد الصوتي الخالص لألمها. لا يمكن اختزال تفاعلنا العاطفي والوجداني مع هذا المشهد ببساطة في الفكرة التي يعبّر عنها، أو في محاكاة الاستجابات العاطفية للشخصيات، بل إن هذا التفاعل ينطوي على عناصر جمالية وجسدية وحسية تضاعف من قدرتنا على تلقي المشاعر المُجسدة على الشاشة والتجاوب معها.

تشير تلك الملاحظات إلى أن السبيل الذي يَعِد بنجاح أكبر في حل مفارقة الخيال هو التشكك في افتراض أننا لا نبدي مشاعر إلا نحو ما نعتبره حقيقيًا. فحسبما يوضح طومسون-جونز، فلنعتقد أن المشاعر معرفية بطبيعتها لكن علينا التشكك فيما إذا كانت المشاعر تتطلب دائمًا وجود معتقدات (2009: 108). ربما نزعم أن البعد المعرفي من المشاعر يتضمن اعتناق التفسيرات الإدراكية الحسية ذات الصلة (بلانتينغا) أو الفكر والمعتقدات التي ترتبط بالشخصية أو السيناريو الخيالي قيد النقاش. وفي المقابل، ننكر أن المشاعر معرفية وندفع بأنها جسدية وفسيولوجية-عصبية في المقام الأول، وأنها تُعِدُّنا، عبر عمليات فسيولوجية وجسدية غير واعية، لإدراك حسي مضاعف وتصرفات ملائمة (روبنسون 2005).

وقد طور كارل بلانتينغا (2009أ) منهجًا تعدديًا جذابًا يجمع عناصر من كلتا الإستراتيجيتين، إذ ينكر بدوره أننا نبدي استجابات عاطفية لما نعتقد أنه حقيقي فقط. يمكن حل مفارقة الخيال إذا اعتنق المرء «وجهة نظر معرفية معتدلة»، تُنكر أن العاطفة تعتمد على الاعتقاد (بلانتينغا 2009أ: 77). فربما نحتاج إلى نوع من المعتقد التقييمي فيما يتعلق بسمات معينة لدى الشخصية أو الموقف الذي نشاهده، على غرار أن شخصية بعينها مخيفة أو مبهرة أو تافهة (لا بد أنني قد فكرت في أن لمصاصي الدماء سمات مخيفة حتى مع إنكاري وجودهم في الحقيقة). رغم ذلك، إذا كان بوسعنا التفكير في «أفكار غير مؤكدة» حول الشخصية، حسبما يزعم بلانتينغا، فإن بوسعنا حل مفارقة تفاعلنا العاطفي معها. إذا تخيّلتُ الشخصية على هذا النحو أو ذاك، يمكنني التجاوب عاطفيًا معها دون الالتزام بأي معتقدات محددة حول وجود الشخصية. إن مفارقة الخيال المزعومة هي مفارقة ظاهرية ليس إلا، وهي مؤشر على الافتراضات المزعومة التي نضفيها على العاطفة التي نشعر بها كرد فعل على الخيال.

فلنعُد من جديد إلى مثالنا، التأثير العاطفي الناتج عن أداء سيليا روث في فيلم «كل شيء عن أمي» يعتمد على تفسيري لموقفها على المستوى الإدراكي الحسي والمعرفي والجمالي. فيمكنني التفكير في أو تخيُّل شق «الأفكار غير المؤكدة» عن شخصية مانويلا (بفضل أداء سيليا وإخراج ألمادوفار)، وبهذا استمتع بالتفاعل العاطفي والشعوري معها، بغض النظر عن أي معتقدات قاطعة حول وجودها. ومن ثم يقدم التفاعل العاطفي التخيلي سبيلًا لحل مفارقة التأثر عاطفيًا بشخصيات خيالية لا نؤمن بوجودها.

وبوجه عام، يمكننا مد نطاق النقطة التي يطرحها بلانتينغا، والدفع بأن التجربة الظاهراتية للتجاوب العاطفي أكثر تعقيدًا من أن تُختزل في موقف معرفي بسيط (محتوى افتراضي، اعتناق فكرة أو معتقد، تخيُّل أن وضعًا ما هو الحادث). إن الاستجابة العاطفية تجمع في تناغم بين مستويات وطبقات مختلفة من الاتساق الشعوري والتجاوب الجسدي والإدراك المعرفي (التعاطف والتشاعر). ولا تظهر مفارقة الخيال المزعومة إلا إذا تجاهلنا هذه الظاهراتية المعقدة وطرحنا افتراضًا «فكريًّا» يقضي بأن العواطف إما تستلزم معتقدات أو لا. وتجربة الاتساق الشعوري والتجاوب العاطفي التي تُعدّنا للتفاعل الجمالي مع الفيلم، وتزيد من قوة هذا التفاعل تُظهر لنا أننا نحتاج ظاهراتية ملائمة للعواطف إذا كنا نرغب في طرح نظريات سليمة حولها.

التماهي والتعاطف والتفاعل مع الشخصيات

كيف يؤدي تفاعلنا العاطفي المعقد مع الشخصية وظيفته؟ كثيرًا ما يصف مشاهدو الأفلام استمتاعهم بالأفلام الروائية من حيث «توحدهم» مع الشخصيات. وترى إحدى وجهات النظر الشائعة أن الأفلام التي تستثير ذلك التماهي تستحوذ على انتباه المُشاهد وتُحرك مشاعره، في حين أن الأفلام التي لا تفعل ذلك غير مشوقة بل ومملة. والمحادثات بين محبي الأفلام قد تدور على هذا النحو: «لقد أحببت فيلم «كل شيء عن أمي» وتوحدتُ كثيرًا مع شخصية مانويلا، وكذلك مع شخصيات هوما وأجـرادو»، «هل أحببت فيلم «بداية» (Inception)؟» «لا، لم أجد رابطًا بيني وبين شخصية كوب على الإطلاق. لقد بدا لي أشبه بشخصية في لعبة كمبيوتر لا شخصية حقيقية، وعلاقته مع زوجته مال لم تكن واقعية». من منظور المتحدث الأول، العنصر الأهم هو التفاعل العاطفي مع الشخصيات؛ والشخص الثاني يرى أن غياب ذلك التفاعل العاطفي مع الشخصيات هو سبب المشكلة[1]. كيف إذن نفسر المعنى «الشعبي» الأكثر انتشارًا للتوحد بوصفه تفاعلًا عاطفيًا مع الشخصيات؟

كما ذكرنا آنفًا، مفهوم التماهي المعمول به في النظريات التحليلية النفسية

(1) رغم ذلك، قد يرى مشاهد من محبي ألعاب الكمبيوتر أن افتقاد فيلم «بداية» «للتفاعل مع الشخصيات» سمة مشوقة لأنها تحاكي ألعاب الكمبيوتر، وبالتالي تتيح له التفاعل مع «كوب» مثلما يتفاعل مع الشخصية التي يجسدها كلاعب في اللعبة. وأشكر تارجا لاين على لفت نظري لهذه النقطة.

انتقده كثير من المُنظّرين المعرفيين. غير أن بعض الفلاسفة مثل جوت (2010) قد زعموا أن مفهوم التماهي هذا يجب تنقيحه بدلًا من رفضه. على سبيل المثال يرى كارول أن «التماهي» يشير إلى علاقة «هوية» بين المشاهد والشخصية، ويضيف علاوة على ذلك أن التقارب الشديد، بل الالتحام، بين المشاهد والشخصية الذي يقتضي التماهي وجوده ضمنيًا يعجز عن تفسير الحالات التي يتعارض فيها السلوك العاطفي للمشاهد مع ذلك الخاص بالشخصية.

لكن مشكلة التفسير الحرفي المبالغ فيه الذي يطرحه كارول لمفهوم التماهي هي تقليله من أهمية دور الخيال في تفاعلنا العاطفي مع الشخصيات الخيالية. يفترض كارول أن «التماهي» مع شخصية ما يتضمن تبنّي جميع سلوكياتها ومواقفها وسماتها واستجاباتها ذات الصلة، وذلك تصوُّر يتطلب الكثير من المصطلح. حسب هذه الرؤية، التي سنُطلق عليها «التماهي القوي»، يصبح التماهي نوعًا من التقمص الوجداني الذي يشمل عددًا كبيرًا من الجوانب ذات الصلة في وقت واحد. وبناءً على هذا التفسير للتوحد، يستنتج كارول أن «التماهي» مفهوم غير مترابط بل ووصف واهٍ لتفاعلنا العاطفي مع الأفلام. رغم ذلك، يمكننا الرد على نقد كارول عبر الإشارة إلى أن معنى «التماهي» يرتبط في المقام الأول بتخيل المرء نفسه في الموقف الذي تتعرض له الشخصية، لا بإبدائه الاستجابات الشعورية والعاطفية نفسها. هذا التماهي الخيالي قد يكون غامضًا ومتضاربًا؛ فربما يتضمن إحساسًا بالتعاطف مع إحدى الشخصيات أو لا (فمن الممكن التماهي مع شخصية ما دون الشعور بالتعاطف معه أو معها، وكذلك يمكن أن يتعاطف المرء مع شخصية لا يتوحد معها). علاوة على ذلك يرى جوت أننا إذا فسرنا عملية التماهي من منظور تضمنها لجوانب متعددة (توحد إدراكي حسي، توحد شعوري، توحد معرفي)، ليس من الضروري تفعيلها جميعًا في وقت واحد، فسيمكننا عندئذ إعادة صياغة المصطلح نظريًا على نحو يتفق مع المعنى الشعبي للتوحد مع شخصيات الأفلام. وعلى أية حال، من الواضح وجود كثير من الجوانب المتضمنة في عمليات التماهي تلك تتطلب تفصيلًا أكبر مما يعكسه مفهوم «التماهي» بشكل عام.

بنى التعاطف

أخذ مري سميث على عاتقه قضية تقديم تصوُّر أكثر تمايزًا للتفاعل العاطفي -أطلق عليه «بنية التعاطف»- واعتبر هذا التصور بديلًا للمفاهيم «الشعبية» والتحليلية النفسية اللاامتمايزة حول التماهي. ثمة ثلاثة

مستويات من التفاعل تتألف منها بنية التعاطف: التعرف والاصطفاف والتحالف (سميث 1995: 81 ff). يزعم سميث أن التعرف «يصف ما يقوم به المتفرج من عملية بناء للشخصية في الفيلم»، أي الطريقة التي نميّز بها الشخصيات التي تتمتع بسمات محددة وهوية مترابطة. في معظم الأوقات يحدث التعرف بسهولة بالغة في الأفلام الروائية، فهو «سريع وتلقائي على المستوى الظاهراتي» (1995: 82)؛ غير أن في بعض الحالات تعيق الأفلامُ التعرف أو تقلل من أهميته، ومن ثم يجاهد المشاهد كي يحدد الشخصية في إطار كونها شخصية مترابطة متفردة (كما في فيلمي «موضوع الرغبة الغامض» لبونويل [That Obscure Object of Desire, 1977] أو «إنلاند إمباير» لديفيد لينش). أما المستوى الثاني، الاصطفاف، فيصف «العملية التي تؤدي إلى خلق علاقة بين المتفرجين والشخصيات تتضمن اطلاع المتفرجين على أفعال الشخصيات وما يعرفونه ويشعرون به (سميث 1995: 83). وتشير إلى الطريقة التي تركز بها الأفلام انتباهنا على شخصية ما، وتمنحنا معرفة بها عبر عمليتين متصلتين: الارتباط الزماني-المكاني (قصر السرد على أفعال شخصية واحدة أو عدد من الشخصيات) والاطلاع على الذات (اطلاعنا على ذاتية الشخصية) (1995: 83). لقطات وجهة النظر هي إحدى الطرق الشائعة لتحقيق ذلك، لكن ثمة أساليب أخرى مستخدمة أيضًا (قد تستخدم لقطات وجهة النظر كذلك لتحقيق أغراض أخرى، من بينها إخفاء هوية إحدى الشخصيات في فيلم رعب) (1995: 4-83). وأخيرًا يشير التحالف إلى «التقييم الأخلاقي للشخصية من قبل المتفرج» (1995: 84)؛ أي عندما تمكّننا الدلائل السردية والبصرية والسمعية المتنوعة من الاطلاع على الحالة الذهنية للشخصية وتمكّنا من تقييم سياق أفعالها، ومن ثم تقييم الشخصية أخلاقيًا بناءً على هذه المعرفة وهذا الفهم (1995: 84). وهذه العناصر مجتمعة، التعرف والاصطفاف والتحالف، تُكوّن «بنية التعاطف» التي تمكّننا من التفرقة بين مستويات التفاعل. ومن ثم تساعدنا على تجنب الخلط الشائع بين الاصطفاف مع أفعال شخصية ما أو حالتها الذهنية والتحالف مع الشخصية من منظور تقييمي-أخلاقي. في فيلم «صمت الحملان» مثلًا لا يمكن أن نصطف عاطفيًا إلى جانب بافلو بيل (الذي تظل حالته الذهنية لغزًا خفيًا علينا)، على الرغم من أننا نتشارك منظوره لبعض لحظات (عندما نشاهده، عبر نظارات الرؤية الليلية التي ترتديها كلاريس ستارلنج بينما تصوب مسدسها في اتجاهات عشوائية في الظلام)؛ في حين يمكننا الاصطفاف إلى جانب كلاريس (مشاركتها حالة الخوف المروع التي ألمّت

بها) والشعور بالتحالف معها (أي اعتبار شجاعتها وإصرارها فضيلة أخلاقية).

فلنتأمل مثالًا آخر عن الطرق المعقدة للتعبير عن الاصطفاف والتحالف. يحكي فيلم «قناع الغوص والفراشة» (The Diving Bell and the Butterfly, 2007) قصة جان دومنيك (جان- دو) بوبي (ماثيو أماليك) وهو محرر سابق لإحدى مجلات الموضة، وزوج وأب يطمح إلى امتهان الكتابة الروائية؛ يصاب بوبي بحالة من الشلل الجسدي الكلي (متلازمة المنحبس) بعد تعرضه لجلطة دماغية مفاجئة[1]. تتألف مقاطع طويلة من الفيلم من لقطات وجهة نظر من منظور جان-دو، بطلنا المشلول الذي اختزلت قدرته على الحركة الإرادية في الغمز بجفنه الأيسر. من ناحية، تساهم لقطات وجهة النظر، ذات التفاصيل المفعمة بالحيوية والألوان الزاهية المدهشة، في ربطنا بالحالات العاطفية والظاهراتية والجسدية لجان-دو (إذ ترينا غمز جفنه الأيسر، مجاله البصري المتقلب، وتتيح لنا سماع أفكاره)؛ من ناحية أخرى تدمج هذه اللقطات صورًا من الذاكرة ومن الخيال، هي جزء من مرحلة الإفاقة وأيضًا من عملية الكتابة الإبداعية لديه بوصفه كاتبًا (صور الخيال الإبداعي والذكريات [الفراشات] مقارنة بتتابعات المشاهد التي تظهر الشلل الجسدي والانحباس [قناع الغوص]). في الوقت نفسه تتميز لقطات وجهة النظر هذه بأنها لقطات رد فعل تعبيرية مذهلة تربطنا بالشخصيات النسائية الجميلة -مثل سيلين [إيمانويل سينيه)، زوجة بوبي، وهنريتا [ماري جوزيه كروز]، معالجته وكاتبة الإملاء الخاصة به، وكلود [آن كونسينجي]، التي تعالج جان-دو وتهتم بأدق تعبيراته وتبذل مجهودات خرافية لمساعدته على كتابة مذكراته. إن هذه اللقطات التي تجمع بين وجهة النظر ورد الفعل لا تكتفي بربطنا بالحياة النفسية والجسدية لجان-دو إلى جانب الاستجابات العاطفية التي يبديها من يتولون رعايته، بل تتيح لنا كذلك نوعًا من التحالف المزدوج، والمتضارب في بعض الأحيان، مع جان-دو وشجاعته وحس دعابته وروحه المذهلة ومع ما تبديه الشخصيات النسائية من صبر وحب وارتباط عاطفي. وفي الوقت نفسه يحافظ الفيلم على وجود مسافة لائقة تفصلنا عن الغرابة الكلية لتجربة بوبي العجيبة ونجاحه المذهل في كتابة سيرته الذاتية، إنه نوع من الإقرار الأخلاقي بهذه التجربة. وعلى حد تعبير تاريا لاين، يتجاوز الفيلم المحاكاة المجردة للعاطفة، بل يقدم عوضًا عن ذلك «حدثًا

(1) انظر لاين (2010) للاطلاع على قراءة فلسفية ممتازة لهذا الفيلم بوصفه «حدثًا عاطفيًا»، يستكشف الأبعاد الظاهراتية للتواجد مع الأشياء، والانعكاسية بين الجسد والعالم، والعلائقية البين جسدية التي تجعل الفيلم جذابًا للغاية على المستوى العاطفي.

عاطفيًا» حيث يتلاقى المتفرج والفيلم في منتصف الطريق؛ حيث تتضافر الصورة اللمسية والشعور الجسدي والتجاوب العاطفي لخلق عملية جمالية تجريبية من الصيرورة المتبادلة (2010: 299).

عن المزاج العام

تميل معظم النظريات المعرفية التي تتناول العاطفة والسرد والنوع الفني إلى التركيز على التفاعل مع الشخصيات ومحتوى السرد والأسس المعرفية لفهم الأفلام. ويزعم كارول على سبيل المثال أننا قادرون على تفسير لغز التقارب العاطفي في السينما -أي تشابه استجابات المشاهدين عادةً لمشاهد سينمائية معينة- عبر «التركيز النقدي المسبق» على الدلائل السردية التي تضمن استثارة وتوجيه ردود الأفعال العاطفية/الشعورية الملائمة (2008). وحتى المنظرون الذين يركزون على التفاعل بين العناصر المعرفية والعاطفية والنوعية، مثل بلانتينغا (2009أ)، يمنحون الأولوية كذلك لدور الشخصية والمحتوى السردي والفعلي في تحليلاتهم للتفاعل العاطفي والشعوري مع الفيلم.

قد يورد المرء ها هنا اعتراضًا مفاده أن هذا المنهج يُغفل الإطار السينمائي والجمالي الأوسع للدراما الروائية. إن أفعال الشخصيات والمحتوى السردي ليسا المسؤولين الوحيدين عن استثارة العاطفة، بل إن كامل الأدوات السينمائية-الجمالية تُشارك في هذه العملية (الإضاءة والتركيب والمونتاج والإيقاع ووتيرة الأحداث والألوان والحركة والأداء والموسيقى والبنية والصوت). والعاطفة تُستثار ويُعبر عنها جماليًا أيضًا لا معرفيًا فقط. ولا شك أن بعض النظريات المعرفية أصبحت عرضة للتشكيك بسبب تركيزها الحصري المبالغ فيه على المشاعر المنفصلة المتركزة (معرفيًا)، بدلًا من خلفية التناغم الجمالي التي يستدعيها الفيلم ككل. فالأفلام لا تكتفي بعرض شخصيات في حالات شعورية منفصلة كي تنقل المعلومات السردية، بل يعتمد تأثيرها الجمالي، بالأحرى، على الخلفية الشعورية-الحسية أو الجو العام الشامل الذي يتجلى في إطاره التدفق المعقد للتجاوب العاطفي؛ الخلفية التي تمكّننا من تعرف شخصيات بعينها والاصطفاف بجانبها والتحالف معها ضمن سيناريوهات روائية محددة.

وكبديل لمنهج «التركيز المعياري المسبق»، يطرح جريج سميث (2003) تفسيرًا مختلفًا للكيفية التي تحقق الأفلام من خلالها التفاعل العاطفي،

والتي تعتمد تحديدًا على الاستحضار المعقد لمزاج عام أو تهيئة، عوضًا عن تحفيز مشاعر منفصلة بناءً على الاصطفاف والتحالف مع الشخصيات أو الموضوعات. يزعم سميث أن «التأثير العاطفي الرئيسي» للسينما هو «خلق مزاج عام» (2003: 42). وفي الوقت نفسه يحفّز المزاج النزعات الوجدانية الكامنة في الخلفية، والتي تمكننا من التفاعل العاطفي مع الشخصيات في السرد. والأهم من ذلك أن المزاج يتيح «تركيزًا» مستمرًا خافتًا للتناغم الوجداني الذي يلعب دورًا لا غنى عنه في حدوث «التقارب» الناجح بين الاستجابات العاطفية التي يُبديها مُشاهدٌ ما لتتابعات سردية أو مشاهد محددة. بعبارة أخرى، يوفر المزاج العام خلفية التناغم الجمالي (الظاهراتية) التي في إطارها تتجلّى سمات معينة من السرد أو الشخصيات أو المواقف وتبدو ملحوظة أو مشحونة دراميًا أو مهمة على المستوى العاطفي. فبسبب المزاج العام القلِق والمتوتّر الذي برع هيتشكوك في خلقه (عبر الدلائل السردية والبصرية والسمعية) بفيلمه «سايكو»، اكتسب مشهد حجرة الدُّش الشهير ذلك التأثير الدرامي بالغ القوة. فتتأمل على سبيل المثال المشهد السابق في ردهة الفندق، الذي يجمع ماريون [جانيت لي] ونورمان [أنتوني بيركنز] بينما يتحدثان ويتشاركان شطيرة؛ تأمل ما يظهر به من ظلال قاتمة وطيور محنطة ومحادثة متكلفة، وتلعثم نورمان وتجريمه للمصحات العقلية، إلى جانب الموسيقى التصويرية الخافتة في الخلفية؛ كلها عوامل تساهم في تهيئة المزاج العام المطلوب الذي يسوده القلق والترقب ويَعدُّ المشاهدين لمشهد حجرة الدُّش الشهير الذي يليه. فلأننا كنا قد تأقلمنا بالفعل مع مزاج القلق والترقب الذي تلا هرب ماريون بعدما سرقت المال، ومحادثتها المقلقة مع بايتس في ردهة الفندق القاتمة، وتغيُّر مشاعرها حيال الجريمة التي ورطت نفسها فيها بمدينة فينيكس، كان تحوُّل مشهد الاستحمام من فعل تطهري (أخلاقي) إلى فخ قاتل حيث تختلط المياه بالدماء صادمًا على نحو عميق وقوي جدًا على المستوى العاطفي.

يقترح سميث أنه يجب علينا تبني منهج أكثر ثراءً من الجانب الظاهراتي لدراسة سبل ضبط المشاعر عبر المزاج أو النزعات الشعورية التي تؤدي دورًا في تكّشف العالم السردي بطرق معينة. فالمزاج يُهيئنا كي نستقبل دلائل عاطفية معينة، وبالتالي استجابات محددة تُبديها الشخصيات وتكتسب بهذه الطريقة أهمية عاطفية مضاعفة. إن منهجًا كهذا سوف يستمد أساسًا داعمًا من الدراسات الأخيرة التي تناولت ظواهر المحاكاة (أي ميل الأفراد إلى محاكاة الاستجابات العاطفية أو الشعورية لبعضهم البعض)،

والعدوى الشعورية (ظاهرة المشاعر الجماعية أو المشتركة، حيث «يلتقط» الأفراد الاستجابات العاطفية لدى الآخرين)، والأساس الشعوري للإدراك البين-جسدي (أي كيف يعتمد تفاعلنا النفسي والمعرفي مع الآخرين على التجاوب الشعوري) (انظر سميث 2003: 19-34؛ كوبلاند 2006؛ جرودال 2009: 181-204؛ بلانتينغا 2009أ؛ لاين 2011). وسيتلقى هذا المنهج تأكيدًا كذلك من طريقة استخدام الأفلام الروائية لمجموعة متعددة من العناصر الجمالية والأدوات السينمائية كي تُعد المزاج العام بهدف استثارة التفاعل العاطفي والشعوري لدى المشاهد وتعزيز هذا التفاعل.

على سبيل المثال يستخدم فيلم «مزاج الحب» للمخرج ونج كار-واي (In the Mood for Love, 2000) لازمة موسيقية آسرة -«لحن يومبجي» من تأليف شيجيرو أومباباشي- تصاحب الإيماءات المتكررة والتعبيرات المؤثرة والحركات الرشيقة التي تميز الشخصيتين الرئيسيتين سو لي-تشن [ماجي تشيونج] بأناقتها المبهرة وتشو مو-وان [توني لينج] الجريء والجذاب. إن الاستخدام المتكرر لهذه اللازمة مع تتابعات المشاهد البطيئة الحسية التي تُجسد اللقاءات اليومية بين سو لي-تشن وتشو مو-وان تستدعي حالات مزاجية رومانسية مفعمة بالشوق والحنين ما يجعل قصة الحب الشجية التي يجسدها الفيلم -حب يبقى حيًا ويظل مستحيلًا- مشحونة جماليًا ومفعمة بشتى أطياف المشاعر. والتكشف البطيء للنطاق الزماني للفيلم ناتج عن الاستحضار المتواصل شديد البراعة لمجموعة متنوعة من الحالات المزاجية المتناغمة. تلك الحالات المزاجية تنبع من الاستخدام الفني البارع للألوان والديكور والملابس والموسيقى وتستمد طاقتها من جمال الحركات الرشيقة والإيماءات المتكررة التي تبديها الشخصيات بينما يمكثون مؤقتًا في الزمن والذاكرة.

ولا ننسى تتابع اللقطات الذي يؤسس حالة مزاجية في فيلم «تحدث إليها» (Talk to Her, 2002) لألمادوفار، وهو مشهد قد يصفه كافيل بـ«لقطة لا شيء» (2005: 182)، بعبارة أخرى صورة أو تتابع من الصور ليس له غرض سردي سوى استحضار مزاج شعوري أو إحساس جمالي. يتضمن الفيلم فاصلًا موسيقيًا موجزًا يظهر فيه تجمع كبير من الناس الجالسين معًا لحضور فعالية فنية اجتماعية يستمعون فيها إلى مغنى (كايتانو فيلوسو) يصاحبه عازف على الجيتار وعازفين على التشيلو وينشدون أغنية جميلة بعنوان «حمامة كوكوروكوكو»[1]. يتمهّل المشهد، المُصور في ريف مبهج في ليلة

(1) من المثير للاهتمام أن هذه الأغنية الكسيكية، التي كتبها توماس ميندیز، وقدمتها لولا بتران في فيلم يحمل الاسم نفسه، تظهر كذلك في فيلم «الغروب الأخير» وهو فيلم من نوعية الغرب الأمريكي ومن إخراج روبرت

صيفية دافئة، في عرض أداء المغني وصوته وملامحه المعبرة والمتعة الظاهرة على أوجه المشاهدين بما فيهم الشخصيات الرئيسة بالفيلم. والجميع يستمتع بالأداء الذي يستحضر جوًّا يبعث على السكون والتراخي ومزاجًا رومانسيًّا، ويستدعي إحساسًا من التأثر يتجلّى على الوجه الحزين لشخصية ماركو إذ يبلغ به التأثر حد ذرف الدموع مرة أخرى (ذلك حدث متكرر في الفيلم). ليس للمشهد أهمية سردية كبيرة عدا كونه مناسبة تتيح لماركو، الصحفي المهزوم، التحدث مع ليديا [روساريو فلوريس]، مصارعة الثيران المهزومة أيضًا، واستعادة الذكريات (المؤلمة). يغادر ماركو العرض الفني تغمره المشاعر (وهي حالة شعورية يمر بها ماركو مرات عدة في الفيلم) وتتبعه ليديا التي افتتنت بأحاسيسه المتدفقة، مما يفتح الباب لبدء علاقتهما العاطفية المضطربة. يعدّ هذا المشهد الحالة المزاجية، فيستخدم الموسيقى والأغاني واستمتاعنا بالأداء الغنائي كي يجعل الموقف السردي متشبعًا بكثافة شعورية. ويعبّر عن مزاج جمالي يحتفي بقوة الأداء ومتعته، سواء كان موسيقيًّا أم دراميًّا أم سينمائيًّا، دون وجود سبب درامي معين باستثناء المتعة الجمالية المرتبطة بمشاهدة الأفلام الروائية.

أما في فيلم «مولهولاند درايف» لديفيد لينش، فإن تهيئة المزاج ليس مجرد سمة في الخلفية توجّه تفاعلنا مع الشخصيات، بل هو عنصر شبه مستقل داخل عالمه السينمائي. في تتابع اللقطات التي تصور «ملهى سيلنسيو»، تستمع بيتي [نايومي واتس] وريتا [لورا إيلنا كارينج] إلى أداء مؤثر بدرجة مؤلمة وباللغة الإسبانية لأغنية «البكاء» لروي أربيسون، وهو أداء نكتشف بعد ذلك أنه محاكاة، وأن الأغنية تذاع من أسطوانة مسجلة، ثم تنهار المغنية [ربيكا ديل ريو] فجأة وتموت على خشبة المسرح. إن هذا الأداء الاستثنائي الذي يستحضر حالة مزاجية ينقل كذلك فهمًا جماليًّا أو شعوريًّا بديهيًّا لكل من الشخصيات والمشاهدين (يخبرنا بأننا نشاهد أداء بينما نحن في قبضة الوهم السينمائي؛ وأن علاقة الحب المتخيّلة بين الشخصيات ليست حقيقية بل وهمية). هذا الإعداد والاستحضار المعقد للحالة المزاجية، الذي يوظّف الموسيقى والألوان والأنماط البصرية والإيماءات والأداء، غالبًا ما تغفل عنه الاتجاهات «الفكرية» في النظرية المعرفية، لكنه يضطلع رغم ذلك بدور حيوي في تفاعلنا العاطفي والخيالي والجمالي مع الأفلام الروائية[1].

ألدريتش (1961) وفيلم «سعداء معًا» لونج كار وي (1997).

(1) أود أن أشكر تارجا لاين على تعليقاتها المفيدة على المسودة الأولية لهذا الفصل.

الفصل الخامس

جماعة من المنشقين: دولوز وكافيل فلاسفة سينمائيون

طور أتباع النظرية المعرفية طيفًا مبهرًا من النظريات التي تعالج عددًا من الإشكاليات الكلاسيكية في نظرية السينما مثل كيف نفهم الأفلام ونفسرها، وقضية التفاعل مع الشخصيات، والعلاقة بين العاطفة والنوع الفني. ومن بين المسائل المهمة التي لم تحظ بدراسة كافية في المناهج المعرفية تتعلّق بسؤال لِمَ تهمنا الأفلام بشكل عام. ما العناصر المهمة في تفاعلنا الجمالي مع الأفلام؟ هل الأفلام مجرد لغز معرفي أُعِدّ بذكاء كي يسلي جمهورًا مُشتتًا؟ هل تتجاوب الأفلام مع المخاوف السائدة في ثقافتنا أو المشاغل «الوجودية»؟ هل تستطيع السينما معالجة مشكلات مثل العدمية والتشككية؟ تلك بعض الأسئلة الأعمق التي تحفز المشروعات الفلسفية لكل من جيل دولوز وستانلي كافيل، وهما اثنان من أكثر الفلاسفة السينمائيين تأثيرًا وإبداعًا. وإذا اعتبرنا كارول وبوردويل مؤسسي المنهج المعرفي التحليلي، فإن كافيل ودولوز نموذجان على منهج السينما-الفلسفة. وبعيدًا عن الاختلافات السطحية بينهما، فهما يتشاركان في الاهتمام بسؤال لِمَ الأفلام مهمة من المنظور الفلسفي. وتسلك إجاباتهما مسارات مختلفة لكنها مترابطة. فيرى دولوز أن السينما (الحديثة) هي سبيل لاختلاق أسباب تبرر «الإيمان بهذا العالم»، أي رد فعل على مشكلة العدمية يعتمد على ابتكار صور جديدة (مثل: الصورة-الزمن). أما كافيل، فيعتبر أن السينما ردٌّ كامنٌ على التشككية، يمثل استعادة للعادي ومن ثم يقدم صورة لما تكافح الفلسفة كي تتغلب عليه لكن تعاني أحيانًا في التعبير عنه. يرى كل من كافيل ودولوز أن السينما فلسفية لأنها تستعيد العادي وتدعم خلق أنماط ورؤى جديدة من الوجود.

عوضًا عن تقديم تعليق فلسفي على المشروعات الفلسفية لكل من دولوز وكافيل، على غرار العديد من التعليقات الممتازة المتوفرة (انظر رودويك 1997؛ روثمان وكيان 2000)، سوف استكشف الاستجابات المتداخلة، الإبداعية والنقدية، التي يطرحانها ردًّا على الإشكالية الثقافية والفلسفية التي تسببها أزمة المعنى: كيف تساهم الأفلام في تأمل جديد لقضيتي التشككية والعدمية في الحداثة.

الصورة= الحركة: دولوز

في عام 1983 نشر جيل دولوز الكتاب الأول من الكتابين اللذين أصدرهما عن السينما والفلسفة بعنوان «السينما 1: الصورة-الحركة» (1986) ثم أتبعه بالكتاب الثاني «السينما 2: الصورة-الزمن» عام 1986 (1989). ويجسد الكتابان مسعى طموحًا لتصور المفاهيم «الأساسية» في السينما وتطوير تصنيف مفاهيمي للعلامات السينمائية، ما يجعلهما نموذجين قويين للإطار الفكري الذي يعرف بـ«النظرية الكبرى». رغم ذلك ثمة تشابهات مثيرة للاهتمام بين نقد دولوز لهذا النموذج الفكري الأقدم ونقد كارول/ برودويل له. فعلى سبيل المثال، ينتقد دولوز نظرية السينما التحليلية النفسية، وكذلك هيمنة النماذج اللغوية التي تختزل الصورة في المنطوق (1989: 8-25؛ 2000: 366). يزعم دولوز كذلك أنه يتشكك في إمكانية تطبيق الفلسفة ببساطة على السينما، زاعمًا أن السينما لا تحتاج إلى إطار تفسيري مهيمن، بما أنها قادرة على الاستجابة للمشكلات بطريقتها الخاصة، ألا وهي عبر الصور (2000: 367). علاوة على ذلك، كان دولوز من أوائل المتحمسين لاحتمال تمكُّن «علوم الدماغ» من الكشف عن روابط جديدة بين السينما والفلسفة، وكرس جزءًا من كتاب «السينما 2» لما أطلق عليه «سينما الدماغ» (دولوز 1989: 15-204)[1].

بغض النظر عن التشابهات، يطرح دولوز منهجًا مختلفًا إلى حدٍّ كبير لمعالجة علاقة السينما-الفلسفة، منهجًا يسعى إلى استخلاص مفاهيم السينما على نحوٍ يتجاوب مع المشكلات التي تتشاركها كل من السينما والفلسفة. ومن ثم يبدأ دولوز مشروعه بتعليقٍ نقديٍّ على ميتافيزيقا الحركة من منظور هنري بيرجسون، يمكننا تلخيصه في الأطروحات الثلاث التالية:

1. الحركة منفصلة عن المكان الذي تحدث فيه

تقضي فرضية بيرجسون الأولى، حسب زعم دولوز، أن الحركة في حد ذاتها كيفية ومن ثم لا يمكن تقسيمها دون تغيرها على المستوى الكيفي (1986: 1). من ناحية أخرى، المكان كمي، ومن ثم يمكن تقسيمه إلى ما لا نهاية. المكان متجانس والحركة متغايرة (دولوز 1986: 1). يقتضي هذا ضمنًا أنه لا

(1) يتحدث دولوز في حوار أجري معه بمجلة «كراسات السينما»: «العقل هو شاشة. لا أومن أن التحليل النفسي واللغويات قادران على تقديم الكثير للسينما. بل على العكس أعتقد أن علم أحياء الدماغ -الأحياء الجزيئية- هو القادر على تقديم الكثير. فالأفكار جزيئية» (2000: 366).

يمكن إعادة تكوين الحركة من وضعيات فردية في المكان أو لحظات في الزمن؛ ولا يمكن سوى تكوين تتابع من أجزاء ثابتة (أوضاع ولحظات) لخلق حركة «وهمية». يرى بيرجسون أن هذا هو ما يحدث في السينما، التي تدمج بين مجموعة من الصور الثابتة في تتابع يمر سريعًا كي تولّد حركة وهمية: الانطباع الوهمي بوجود حركة على الشاشة. لكن دولوز يزعم أن ما نراه عند مشاهدة الأفلام هو «جزء متحرك من الامتداد الزمني»، أي «صور-حركة» حقيقية تتحرك بحد ذاتها وتتيح التقاط الحركات ومدها في الإطار الزمني عبر الأدوات السينمائية كالتأطير والقطع والتعديل والمونتاج، وغير ذلك (1986: 2-3).

2. المفاهيم القديمة مقابل المفاهيم الحديثة عن الحركة

حسب دولوز/ بيرجسون، ثمة طريقتان لتأليف أشكال «وهمية» من الحركة (أي إعادة تجميع الحركة من لحظات أو وضعيات جامدة)[1]. اعتقد الإغريق أن الحركة مكونة من عناصر واضحة أو أشكال أبدية؛ بينما يرى المحدثون، اقتداءً بالعلم الحديث، أن الحركة تشير إلى لحظات زمانية عامة أو إلى ما يطلق عليه دولوز «أي لحظة كانت» (1986: 3-4). ويعتبر الزمن متغيرًا مستقلًا، يسمح بقياس الحركة وتحديدها كميًا. ترث السينما هذا التصور الكيفي للحركة وللزمن ومن ثم يمكن تعريفها بأنها «النظام الذي يعيد إنتاج الحركة عبر ربطها بأي لحظة كانت» (دولوز 1989: 6).

3. الحركة تعبّر عن تغيّر كمّي في الكل

حسب فلسفة الصيرورة لدى بيرجسون/دولوز، ما نعتبره لحظات زمانية ليست سوى «أجزاء ثابتة» من الحركة؛ وعلى النقيض من ذلك، الحركة ذاتها هي «جزء متحرك» يعبّر عن تغيّر كمي في كلّ أكبر (دولوز 1989: 8). ومن هذا المنظور الشمولي تصبح الحركة تعبيرًا عن تغيّر كيفي؛ إنها تعبير عما أطلق عليه بيرجسون «الامتداد الزمني» (durée). ما نعتبره صورًا ثابتة هي في الحقيقة حركات «مجمدة» أو «أجزاء غير متحركة» من الحركة، أي لحظات متجمدة من الامتداد الزمني (دولوز 1989: 8-9). وكما سنرى لاحقًا، يبرز فارقٌ مهمٌ على الساحة ها هنا، وهو الفارق بين الأجزاء المتحركة من الامتداد الزمني التي يطلق دولوز عليها الصور-الحركة وبين الصور المباشرة للامتداد الزمني (الصور-الزمن)، التي لم تعد الحركة تخضع فيها إلى الزمن.

(1) أنسب الأفكار التي أناقشها في هذا الجزء إلى بيرجسون/دولوز لأن دولوز يوظف تفسيرًا متفردًا وجداليًا لأفكار بيرجسون. انظر مولاركي للاطلاع على نقد يتناول هذه النقطة (2009: 97-100).

أهم النقاط التي يستخلصها دولوز من تحليله لأفكار بيرجسون حول الحركة هي كالتالي: (1) تنتج السينما صور-الحركة التي تصور الحركة داخل الصورة؛ (2) تعبر الأفلام عن الحركة بين الصور المركبة (المونتاج)؛ (3) تعبر هذه السلسلة المركبة من الصور عن الامتداد الزمني على مدار الفيلم ككل (1986: 11). هذه الفرضيات البرجسونية الثلاث حول الحركة تقدم إطارًا مفاهيميًا يمكّن دولوز من تحليل الصور السينمائية وتصنيفها (لا سيما إلى تنويعات الصورة-الحركة والصورة-الزمن).

مع ذلك، يتحدى دولوز نقد بيرجسون للطريقة التي تؤلف بها السينما حركة «وهمية» من مجموعة صور ثابتة. إذ يشدد بيرجسون، مثل المنظرين المعرفيين المعاصرين، على طبيعة الإدراك الحسي الانتقائية القائمة على الاهتمام؛ أي أن عقولنا تنتقى الأغـراض أو السمات البـارزة في بيئتنا، والتي تتصل بغاياتنا العملية المباشرة أو أفعالنا المدفوعة بهدف معين (انظر جرودال؛ بلانتينغا 2009أ). رغم ذلك، يزعم بيرجسون، بما أنه أحد فلاسفة الصيرورة، أن الطبيعة الانتقائية للإدراك الحسي تبين كيف تُشوّه الطبيعة الوظيفية للواقع. أما فيما يتعلق بالسينما، يتبنى بيرجسون (مثل جوت) رؤية تعتبر الحركة السينمائية وهمية؛ فبما أن الانطباع بحدوث حركة ينتج عن تحريك مجموعة من الصور أو الوضعيات الثابتة، لا تعرض الصور السينمائية سوى حركة وهمية تظل معتمدة على الحركة «الحقيقية» (مثل حركة شريط الفيلم في جهاز العرض)[1]. لكن دولوز يرى، مرددًا أصداء فكر كاري، أن نقد بيرجسون يخلط بين العملية الميكانيكية التي تتوّلد الحركة من خلالها وبين الحركة المباشرة التي تُدرك في الصورة. وعوضًا عن اعتبار الحركة الكامنة في الصورة مجرد تمثيل وهمي، يزعم دولوز أن الصورة-الحركة تجسد الحركة مباشرة دون ردها إلى العملية الميكانيكية التي ولّدتها.

الصورة-الحركة

يسعى المشروع الأنطولوجي الذي يطرحه دولوز في كتابيه عن السينما إلى تعريف خصوصية السينما باعتبارها تجسد الحركة في إطار علاقتها بلحظات عامة (أي لحظة كانت)، ما يتيح قياس الحركة حسب تتابع

(1) وفي حالة الصور الرقمية، قد يشير نقد بيرجسون إلى معدل تحديث الشاشة عوضًا عن معدل عرض إطارات الصور، حيث «تصبح الحركة الظاهرة في الصور السينمائية معتمدة على الحركة الفيزيائية الحقيقية التي توجد في مكان آخر (أي المصدر الذي يولّد الطاقة اللازمة لتشغل الجهاز الكهربائي...)»، وفقًا لمولاركي (2009: 236).

من اللحظات الزمانية متساوية البعد (ز1 ، ز2 ، ز3...). وعلى عكس التصورات التقليدية عن الحركة، يسير دولوز على خطى بيرجسون في زعم أن الحركة لا يمكن استنتاجها من «وضعيات تجاوزية» قائمة بالفعل، أو أوضاع ثابتة، أو لحظات تتمتع بامتيازات معينة (1986: 4). بل إن السينما عبارة عن نظام ميكانيكي لتحريك الصور يمكن من إعادة إنتاج الحركة بوصفها «نتيجة لأي لحظة كانت» (لحظات زمانية متساوية البعد)، يلي ذلك انتقاء هذه الصور وجمعها من أجل خلق «انطباع بالتواصل» (دولوز 1986: 5). وما إن يصبح الجهاز التقني المسؤول عن خلق صور-الحركة عبر لحظات عامة «آلة تركيب تستخدم لأغراض الفن والترفيه»، يبرز مفهوم السينما، حسبما يرى دولوز (1986: 6). وكما سنرى لاحقًا، فإن إخضاع الزمن للحركة -الزمن باعتباره يُعرض على نحو غير مباشر عبر تركيب صور-الحركة (المونتاج)- جرى عكسه، حسب دولوز، في «السينما الحديثة» (السينما المستقلة الأمريكية، السينما الأوروبية والسينما اليابانية في حقبة ما بعد الحرب)، التي تعرض الزمن مباشرة في الصورة ذاتها.

إن التفسير الفريد من نوعه الذي قدمه دولوز لأفكار بيرجسون الميتافيزيقية يهدف في النهاية إلى إبطال التعارض بين «الصورة» و«الموضوع»، وهو ما يحققه عبر افتراض «تكافؤ» بين الصورة والحركة، بين المادة والضوء (1986: 58-60). يجب علينا كذلك ملاحظة أن بيرجسون يستخدم مصطلح «صورة» استخدامًا موسعًا للغاية في نظرياته الميتافيزيقية، يشمل المعاني التي يشير إليها مصطلح «المظاهر» لدى فلاسفة آخرين (1986: 58). هذا التصور البيرجسوني حول صورة-الحركة يقتضي ضمنًا أن الصور السينمائية تلتقط الحركة المحايثة (الكامنة) في الأشياء في العالم، أي الحركة الدائمة للضوء-المادة التي تميز الرؤية البيرجسونية للكون. ودون الخوض في تفاصيل ميتافيزيقا الصيرورة لدى بيرجسون، يمكننا تقديم ملخص موجز لأهم أشكال الصورة-الحركة التي يستقيها دولوز من تحليله البيرجسوني للسينما.

ما إن تصبح السينما مرتبطة بوجهة نظر انتقائية وثابتة -التي يطلق عليها بيرجسون «مركز عدم التحديد» في قلب الصورة- يصبح لدينا الصورة-الإدراك الحسي، التي قد تتخذ شكلًا موضوعيًا وشكلًا ذاتيًا (اللقطات المؤسسة في بداية كثير من الأفلام أو نسق اللقطة-اللقطة المعاكسة الذي يميز الحوار). لكن الإدراك الحسي يرتبط بالفعل، في المخطط الحركي-الحسي للإدراك المعرفي البشري وفي قلب الصورة التي يتكون منها الفيلم

الروائي. وما إن تنتسب الصورة إلى الصورة-الإدراك الحسي وإلى وسط شامل يصبح لدينا الصورة-الفعل؛ على سبيل المثال، اللقطات المتوسطة التي تُظهر شخصيات يُعبّرون عن إدراكهم لموقف ما من خلال الفعل الموجه نحو تغيير هذا الموقف بطريقة ما (كما في مشهد المبارزة المكسيكية بالأسلحة في فيلم «كلاب المستودع» للمخرج كوينتن تارانتينو [Reservoir Dogs, 1992]).

لكن الصلة بين الإدراك الحسي والفعل هي حركة معقدة لا حركة تلقائية؛ فالفجوة أو الفاصل الزمني بين الإدراك الحسي والفعل -سواء في الإدراك المعرفي أم في السينما الروائية- يملؤها «الشعور» أو «الوجدان» (طرق تأثر أجسادنا بالحركة). ينتج عن ذلك الصورة-الشعور (affection-image) التي تعبر عن شعور جسدي أو عاطفة، وكذلك عن خصائص وقوى بالمعنى «الأنطولوجي» (باعتبارها تفرُّدات خالصة). النماذج الأكثر شيوعًا للصور-الشعور هي اللقطات المقربة للوجه أو لأشياء مشحونة عاطفيًا، وهي تساهم في إثارة مشاعر وكذلك في التعبير الحسي المركّز عن سمات معنية (كما نجد في تتابع المشاهد التي تظهر كيس بلاستيكي يرقص في الهواء في فيلم «الجمال الأمريكي» [American Beauty, 1999] للمخرج سام مينديز، أو بركة الدماء المتدفقة من جثة ليستر برنهام [كيفين سبايسي] التي يفتتن بها ريكي فيتس [ويس بينتلي] في الفيلم نفسه). علاوة على ذلك، تكتسب الصور-الشعور قوة وشدة عندما يحدث انقطاع في مركز الفعل-الإدراك الحسي، ومن ثم يتيح مساحة شعورية لحالات كيفية خالصة أو لمشاعر «غير-ذاتية». يرى دولوز أنه ينبغي لنا ملاحظة أن المشاعر ليست مجرد تعبير عن شعور ذاتي أو إحساس لدى الذات البشرية، بل هي بالأحرى تعبير عن «سمات خالصة» تتجلى بين الأفراد فيما يتعلق بالأشياء، وقد تتجلى كذلك عبر الأماكن والمناظر الطبيعية.

يسير دولوز على خطى بيرجسون مرة أخرى عندما يستخدم دائرة الإدراك الحسي-الشعور-الفعل كي يعبر عن الآليات الرئيسية للأفلام الروائية المعتمدة على الحركة/الفعل. تعتمد هذه الأفلام على ما يطلق عليه دولوز «مخطط الفعل الحركي-الحسي» (1986: 155 ff): أي الربط بين صور الفعل والشعور والإدراك الحسي التي تُجسّد فعلًا مستمدًا من شخصية في محيط شامل. ترتبط الصورة-الفعل عادةً بالواقعية، التي يُعرّفها دولوز، مستعينًا بوصف العلاقة بين وسط محيط وسلوك: بأنها وسطٌ يحقق شتى السمات والقوى، وأنماط من السلوك تعبّر عن استجابات متفردة إلى

هذا الوسط (1986: 141). وتتميز سينما الصورة-الفعل الواقعية بشكلين رئيسين: «الشكل الكبير» (1986، 142 ff) والذي نجده عادةً في أنواع فنية مثل الأفلام الوثائقية وأفلام الغرب الأمريكي والأفلام الاجتماعية النفسية وأفلام الجريمة الغامضة والأفلام الدرامية التاريخية، حيث يؤدي موقف مبدئي (م) إلى فعل (ف) يُفضي بعد ذلك إلى تعديل الموقف (م ف م)؛ و«الشكل الصغير» (1986، 160 ff) حيث يظهر الفعل (ف) موقفًا غامضًا بعض الشيء (م)، يؤدي بعد ذلك إلى فعل جديد (ف م ف)، ونجده عادةً في الأنواع الفنية مثل الميلودراما والكوميديا.

أزمة الصورة-الفعل

يرى دولوز أن مخطط الفعل الحركي-الحسي يقدم إطارًا للأعراف الرئيسية الخاصة بالأفلام الروائية (لا الأفلام الهوليوودية فقط بل السوفيتية والفرنسية والألمانية واليابانية وغير ذلك). ويزعم، معتمدًا على رؤية تاريخية للسينما ترجع إلى عدد من المنظرين السينمائيين الفرنسيين (مثل برتش وروبارس وشيفير)، أن مخطط الفعل الحركي-الحسي مر بأزمة أفقدته هيمنته في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية؛ فمع تمزُّق الرابط الحركي-الحسي، وتفكُّك الحبكة، وتشتُّت المكان، وظهور الكليشيهات القلقة الواعية بذاتها، أصبحت الساحة جاهزة لبزوغ نوع جديد من الصورة: الصورة-الزمن. (1986: 15-205؛ 1989: 1-13). هذا النوع الجديد من الصور يعكس أولوية الحركة على الزمن، ويقطع الرابط بالفعل الحركي-الحسي كي يفتح بعدًا للزمن خاصًا به. فتلك الصور لم تعُد ذات توجُّه حسي-حركي بل تكشف، عوضًا عن ذلك، عن «مواقف سمعية وبصرية خالصة»، هي ابتكار سينمائي ظهر للمرة الأولى، حسبما يرى دولوز، مع أفلام المخرج الياباني ياسوجيرو أوزو (1989: 13). إنها أوصاف سمعية بصرية لا يهتم صانع الفيلم بتحويلها لفعل، وهي تعبّر عن طريقة جديدة لتصوير العالم تفتح الباب أمام أبعاد الزمن والوجدان والفكر. وهكذا تحلّ سينما جديدة قائمة على نموذج «الرائي» محل السينما القديمة التي تعتمد على «الفاعل» (دولوز 1989: 2). مع هذا التحوُّل من الفعل الحركي-الحسي إلى المواقف البصرية والسمعية الخالصة وما تلاها من تطوُّر نوع جديد من السينما تعتمد على الصورة-الزمن، اكتملت النقلة إلى «الحداثة» السينمائية (دولوز 1989: 5). ومن ثم أدركت الأفلام «جوهرها» -أي

وظيفتها وهي التعبير عن الزمن والوجدان والفكر- في النقلة التاريخية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية من سينما الصورة-الحركة إلى سينما الصورة-الزمن.

من الجدير بالذكر أن السينما الكلاسيكية لم تكن غافلة عن الإمكانات التعبيرية التي يتيحها إضعاف الفعل وفتح المجال أمام الزمن. فبعض أعظم أفلام الغرب الأمريكي -مثل «الباحثين» لجون فورد (The Searchers, 1956) أو «غرباء الأطوار» [The Misfits, 1961] لجون هيوستن- تضمّنت تعطيلًا للسرد القائم على الفعل الحسي-الحركي لا يبدو غريبًا من منظور السينما الأوروبية في حقبة ما بعد الحرب. والتقسيم الزمني الذي يعرضه دولوز ها هنا يبدو محيزًا بعض الشيء؛ إذ يُنسب إلى أوزو فضل ابتكار المواقف السمعية والبصرية الخالصة، وذلك في ثلاثينيات القرن العشرين (قبل أن يتحوّل إلى الأفلام الناطقة عام 1963) (1989: 13-18) ويُثنى على فيلم «المواطن كين» لأنه أدخل الصور-الزمن عبر استخدام التركيز العميق (1989: 12-105)، ويمدح مخرجي السينما الواقعية الجديدة الإيطالية (مثل روسيليني، دي سيكا، وفيزكونتي) على تدشينهم لسينما الصورة-الزمن بعد الحرب العالمية الثانية مباشرةً (1986: 13-211؛ 1989: 2-9). ويقر دولوز بأن النماذج التي استشرفت ظهور المواقف السمعية والبصرية الخالصة وسرديات الصورة-الزمن نجدها في حقب زمنية وأساليب سينمائية متعددة، لكنه يصرّ على أن أزمة الصورة-الفعل برزت كظاهرة مميزة في حقبة ما بعد الحرب، بدايةً بالواقعية الجديدة الإيطالية (من عام 1984)، والموجة الفرنسية الجديدة (من عام 1958)، والسينما الألمانية الجديدة (من 1968) والسينما المستقلة الأمريكية في سبعينيات القرن العشرين (1986: 211)[1].

إذن ماذا يعني دولوز عندما يتحدّث عن «أزمة الصورة-الفعل»؟ الوصف الأبسط لهذه الأزمة يشير إلى تفكُّك المخطط الفعلي الحسي-الحركي، ما أثّر على الشكل الكبير والصغير من السرد المعتمد على الصورة-الفعل. ويذكر دولوز، في تحوُّلٍ مفاجئ عن الإطار النظري، أن أحد أهم أسباب هذا التحوُّل

(1) ينتقد بوردويل المخطط الثنائي الذي ابتدعه دولوز لتقسيم تاريخ السينما إلى مرحلة الصورة-الحركة قبل الحرب ومرحلة الصورة-الزمن بعد الحرب، زاعمًا أن دولوز «يردد أفكار روسبار وبرتش وكتاب مجلة «كراسات السينما» الذين يدّعون أن السينما الكلاسيكية خلّفتها سينما حديثة تلاعبت بالزمن بطرق معينة. واعتماد دولوز المطلق على التقليد البحثي يزداد وضوحًا في اعتقاده بأن الجوهر السينمائي يتكشف على مدار التاريخ» (1997: 117). ومأخذ بوردويل على دولوز يركز على اعتماد الأخير على رؤى تاريخية جغرافية محددة أكثر مما يركز على محتوى تحليلاته المفاهيمية.

الظاهر كان الخسارة الجماعية للإيمان بالفاعلية التاريخية (historical agency). لهذا السبب، لم يعد يوجد في السينما الأوروبية بعد الحرب، حسب زعم دولوز، «موقف عولي» يمكن الكشف عنه أو تحويله عبر «فعل حاسم»؛ عوضًا عن ذلك لم يعد يوجد سوى أفعال غير مترابطة أو حبكات ملتوية تُشكل، على نحو مفكك، «موقفًا مبعثرًا لا كلية مفتوحة» (1986: 205). وقد تعرضت بنية الفعل-الموقف-الفعل بدورها إلى نقد مماثل: التاريخ لم يعد حاسمًا، وعواقب الأفعال أصبح من غير الممكن التنبؤ بها، والسينما لم تعد تهتم بـ«تسجيل الأحداث التي قد حدثت بالفعل»، لكن أضحت تهدف إلى «بلوغ الحدث بينما يحدث»، ملتقطة الفعلية على نحو ارتجالي أو مستحضرة موقفًا سرديًا في موقعه الأصلي (كما الحال في أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية) (دولوز 1986: 206).

علاوة على ذلك، كانت أزمة الصورة-الفعل مدفوعة بقوى تاريخية محرّكة، على رأسها التأثيرات الصادمة للحرب العالمية الثانية يصحبها اتجاه تشكُّكي في الأيديولوجيات السياسية-الثقافية المهيمنة (مثل الاشتراكية الثورية، الرؤية الأمريكية التي تبشّر بالديموقراطية بين أفراد متساوين). ويحدد دولوز بالطبع مجموعة متعددة من العوامل التاريخية التي يعتبرها مسئولة عن هذه الأزمة وعن بزوغ سينما الصورة-الزمن، من بينها أزمات المعنى الثقافية المشتركة، والحركات الاجتماعية الجديدة، والتحوُّل إلى ثقافة متمركزة حول الصورة، والتقاطع مع الأدب الحداثي، والأزمة الحادثة في الأنواع الفنية التقليدية بهوليوود (1986: 2016).

وتحتلُّ السينما الواقعية الجديدة الإيطالية مركز الصدارة ها هنا، فهي أول أسلوب سينمائي يظهر بعد الحرب، ويأخذ على عاتقه الاستجابة إلى الوسط التاريخي حيث تواجه الشخصيات مواقف لم يعودوا يستوعبونها كليًا. يكمن تميُّز الواقعية الإيطالية الجديدة في الطريقة التي تعطّل بها مخطط الفعل الحركي-الحسي عبر تغييب الصلة بين الإدراك الحسي والفعل، ما يُنتج صورًا لا تشير إلى موقف محدد أو شامل، بل إلى واقع أضحى مشتتًا ومليئًا بالفجوات (دولوز 1986: 207). يحلُّ محل مخطط الفعل الحركي-الحسي التقليدي سردٌ ملتوٍ قائم على فكرة «الرحلة»، ويطلق عليه دولوز سرد «التجول» أو الرحلة الحضرية ورحلة العودة (1986: 208). ويتألف هذا السرد من أحداثٍ يجمعها رابط واهٍ، وتضم شخصيات متعددة في مساحة حضرية عامة، «أي مساحة كانت» (مثل

المناظر الحضرية التي تغطيها الأنقاض في فيلم «روما، مدينة مفتوحة» لروبرتو روسيليني (Rome, Open City, 1945).

لم يعُد هذا العالم المفكك والمبعثر مدعومًا بأي تصوُّرٍ تاريخي مشترك أو رؤية للمستقبل أو إحساس بالانتماء الجماعي. بل إن الأشياء الوحيدة التي تؤازره هي «الكليشيهات» النفسية والسمعية والبصرية، التي يُعرّفها دولوز بـ«الصور الحسية الحركية لشيءٍ ما»: أي صور طافية مجهولة من المفترض أن تحل محل واقع مفكك لم نعد نؤمن به حقًّا. إن أزمة الصورة-الفعل -التي تشمل تشتت الموقف، والروابط السردية الضعيفة عن عمد، وشكل الرحلة السردي، والوعي بالكليشيهات، وإدانة الحبكة- تعتبر كذلك عن أزمة أوسع وهي أزمة «الحلم الأمريكي» (الرؤية التي ترسخ للحرية الفردية وتحقيق المصير التاريخي في إطار مجتمع تعددي من الأفراد المتساوين) (دولوز 1986: 210). ومن ثم استهلت سينما ما بعد الحرب مسارها بتأمل نقدي في النموذج السائد للأفلام الروائية (نموذج هوليوود)، وطرحت كذلك تساؤلات حول الإيمان المشترك بقدرة الفعل الفردي على تحويل المواقف (ذات المعنى التاريخي). ويزعم دولوز أن ويلات الحرب، كتجربة تاريخية، أسفرت عن أزمة في الصورة-الفعل أضحت تعبيرًا عن أزمة تاريخية أعمق، وهي أزمة المعنى في أوروبا وأمريكا وغيرهما من البلدان في حقبة ما بعد الحرب.

عصران من السينما

سوف يلاحظ القارئ المنتبه لكتابي «السينما» أن السردية التاريخية التي يطرحها دولوز تعرض التباين بين الابتكار الإبداعي لدى الواقعية الإيطالية الجديدة والموجة الفرنسية الجديدة، والرومانتيكية المتشائمة والكليشيهات الفارغة التي تُميّز السينما المستقلة الأمريكية. يستشهد دولوز بفيلمي «ناشفيل» لروبرت ألتمان (Nashville, 1975) و«سائق التاكسي» لمارتن سكورسيزي (Taxi Driver, 1976) كمثالين على سردية الرحلة أو التجول، وينتقدهما كذلك لما تضمناه من تشاؤم رومانتيكي ومحاكاة فارغة وعدمية للكليشيهات (دولوز 1986: 10-208). وعلى الجانب الآخر، يمتدح جودار وتريفو وريفيت على ابتكارهم وإبداعهم في تجربة أنواع جديدة من الصور والشخصيات والأساليب السردية (دولوز 1986: 14-213). لكن من الصعب فهم لِمَ اعتبر دولوز أن مخرجين كبار أوروبيين فحسب (مثل روسيليني أو بريسون أو جودار) هم من جسدوا القوة الدافعة للاستكشاف

الإبداعي لسينما الصورة-الزمن، على الرغم من وجود نماذج كثيرة تصلح لأن تقدم أمثلة على سينما الصورة-الزمن الجديدة من سينما هوليوود في فترة ما بعد الحرب[1]. وتكشف نظرة أكثر تدقيقًا عن صورة تاريخية أكثر تعقيدًا بكثير مما يعكسه الخط الفاصل الدقيق الذي يرسمه دولوز بين سينما الصورة-الحركة في فترة ما قبل الحرب وسينما الصورة-الزمن في فترة ما بعد الحرب (انظر آر سميث 2001).

فكما لاحظ عدد من النقاد، ثمة توتر قائم بين تصنيف دولوز المفاهيمي لأنواع الصور واستعانته بتفسير تاريخي للتحوُّل إلى السرديات القائمة على الصورة-الزمن[2]. يزعم جاك رانسيير (2006: 23-107)، على سبيل المثال، أن محاولة دولوز إبراز التباين بين «عصرين» من السينما -سينما الصورة-الحركة الكلاسيكية، وسينما الصورة-الزمن الحديثة- لا يمكن الدفاع عنها لأنها تفترض فاصلًا «تخيُّليًا» بين الصور-الحركة والصور-الزمن، وتعتمد على تفسيرات «مجازية» مشكوك بها لأفلام منتقاة كي تدعم مزاعمها الأنطولوجية-التاريخية. ويرى رانسيير أن ثمة سؤالين مهمين يجب طرحهما فيما يتعلق بتحليل دولوز: (1) كيف يفسر هذا التحليل العلاقة بين «تحوُّل في فن الصور والتصدعات التي تؤثر على التاريخ بوجه عام؟» (2006: 108)؛ (2) كيف نُميّز، في الأفلام نفسها، الأدلة على هذا التحول أو النقلة بين هذين النوعين من أنظمة الصور، وكيف نلاحظ الفرق بين الصورة-الحركة والصورة-الزمن في حالات معينة؟ إن النقد الذي يطرحه رانسيير ينطوي على شقين: التشكُّك في اعتماد دولوز على رؤية تاريخية لشرح نقلة على المستوى المفاهيمي، والزعم بأن الفارق بين الصور-الحركة والصور-الزمن يتداعى في مواجهة التدقيق النقدي.

سوف نتناول أولًا النقطة الثانية من نقد رانسيير، إذ نلاحظ أن الفارق بين الصورة-الحركة والصورة-الزمن يبدو مشوشًا ضمن إطار تحليل دولوز. على سبيل المثال، الصورة-الشعور تُعبّر بالفعل عن سمات خالصة تبرز قوة فعلية للصورة على نحو منفصل عن السردية الحسية-الحركية (تأمّل مثلًا التحفة السينمائية الصامتة «آلام جان دارك» (1928) للمخرج كارل دريَر،

(1) إلى جانب الأفلام التي يستشهد بها دولوز (مثل «المواطن كين»)، نذكر أفلامًا مثل «رحلات سوليفان» لستورجس، و«سنسيت بوليفارد» لويلدر (1950)، و«المنشقين» لهيوستن (1961)، و«لوليتا» لكوبريك (1962) باعتبارها نماذج لأفلام هوليوودية من حقبة ما بعد الحرب تتحرك بين سرديات الصورة-الحركية والصورة-الزمن.

(2) يطرح كوفاتش نقطة منيرة للاهتمام ها هنا، إذ يقترح أن كتابي دولوز عن السينما، بما يتضمناه من تقسيم تاريخي بين سينما الصورة-الحركة وسينما الصورة-الزمن، ينبغي قراءتهما باعتبارهما نسخة من الكتب التي تتناول تاريخ الفكر.

الذي يعتبر أحد أروع النماذج على سينما الصورة-الزمن/الصورة-الشعور ولا يمكن اعتباره بأي شكل أحد أفلام سينما الفعل «الحسية-الحركية»). وعلاوة على ذلك، يظهر هذا التشوُّش في الفرق بين الصورة-الحركة والصورة-الزمن في الأمثلة ذاتها التي يوردها دولوز كي يبين الاختلافات بينهما. فيمتدح بريسون، مثلًا، على استخدامه الصورة-الشعور كي يؤسس «أي أماكن كانت» (دولوز 1986: 11-108)، ويكرّر هذا الرأي في سينما بريسون في كتاب «السينما 2» في إطار موضوع «الفكر والسينما» (رانسيير 2006: 112). ويمكن استخدام الأمثلة السينمائية نفسها (سواء من أفلام درير أم بريسون) لتوضيح دور الصورة-الشعور أو لضرب مثال على انقطاع الرابط الحركي-الحسي الذي يميز سينما الصورة-الزمن (رانسيير 2006: 112). هذا الالتباس يجعل الفارق الصارم الذي يطرحه دولوز بين الصور-الحركة والصور-الزمن مشكوكًا في صحته جنبًا إلى جنب مع مزاعمه حول وجود ابتعادٍ تاريخي عن السرد القائم على الفعل الحسي-الحركي وتحوُّلٍ إلى سينما الصورة-الزمن في حقبة ما بعد الحرب.

فوق ذلك، يدعم دولوز مزاعمه حول النقلة من سينما الفعل الحسي-الحركي إلى سينما الصورة-الزمن عبر الاستشهاد بنماذج سينمائية تؤدي وظيفة «مجازية»: الأفلام التي يقدم محتواها السردي «الدليل» على أزمة الصورة-الفعل. يورد رانسيير ها هنا عددًا من الأمثلة وثيقة الصلة بهذه النقطة: فيلم «النافذة الخلفية» لهيتشكوك (1954) ببطله جيفريز [جيمس ستيوارت]، المصور الفوتوغرافي العاجز عن الحركة، وفيلم «دوار» (Vertigo, 1958) حيث اللقطة الشهيرة التي تُظهر سكوتي [ستيوارت] بينما يتشبث بأطراف أصابعه بحافة تطل على الهاوية؛ وفيلم «مشاهد عشوائية من حياة بالتازار» (Au hasard Balthazar, 1966) الذي يربط بين الأيدي التي تتناقل ملكية الحمار بالتازار فتهتم به أو ترهقه في العمل أو تستغله، وفيلم «النشال» حيث يسرق اللصوص بضاعتهم برقة ورشاقة؛ وفيلم «المجهول» الصامت للمخرج تود براونينج (The Unknown, 1927) الذي يصوّر مؤديًا يعمل في السيرك ويتظاهر بأن ذراعيه قد بترتا حتى يُجبر على بترهما في الواقع (2006: 19-114). المراقب العاجز والمحقق المهووس واللص الرقيق والمؤدي الذي تُبتَر ذراعاه كلهم نماذج مجازية على «الأزمة العامة في الصورة-الحركة».

يتشكك رانسيير بناءً على ذلك في صحة الأمثلة المجازية التي يضربها دولوز، والتي من المفترض أن يوضح محتواها السردي «شللًا عامًا في

الحركة»، ويعتبرها أدلة تبرر مزاعم وجود تحوُّل نحو سينما حديثة مميزة تعتمد على الصورة-الزمن (2006: 17-116). ويرى أن الغموض القائم بين نوع الصورة والمحتوى السردي يوحي بأن الفارق بين الصورة-الحركة والصورة-الزمن فرق مصطنع -«انفصال خيالي» (2006: 119) لا يمكن إثباته بالنظر إلى ما تتضمنه السينما من جدلية معقدة بين العناصر التلقائية والقصدية، بين السرد والمشهد المبهر، بين الشكل التمثيلي والتجريب الجمالي. حقًّا أن ما يطرحه دولوز ليس تحوُّلًا من نظام صورٍ منفصل إلى نظامٍ آخر، بل هو أقرب إلى «منظور مزدوج» حيث يمكن تحليل الصور/الأفلام نفسها إما من منظور سينما الصورة-الحركة أو من منظور سينما الصورة-الزمن (رانسيير 2006: 114).

يزعم رانسيير كذلك، مرددًا أصداء آراء نقادٍ مثل كارول وغيره ممن يعارضون منظور «جوهرية الوسيط»، أن السينما ليس لها «جوهر» ينحصر في وسيط محدد يمكن اعتباره أنطولوجيا ذات أساس ميتافيزيقي للصور أو سردية تاريخية غائية تصل إلى ذروتها مع ظهور سينما الزمن الحديثة (2006). ومن ثم يستنتج رانسيير أن قصة السينما من منظور دولوز هي قصة مبتورة، تشبه كثيرًا «حكايات الأفلام» التي تُعرِّف السينما، وتنقسم دائمًا بين المحتوى السردي والمشهد البصري اللذين يعطل كل منهما الآخر على نحو مستمر (2006: 1-18). إن التعارض «الخيالي» الذي يطرحه دولوز بين «عصرين من السينما» (كلاسيكي وحديث) لا يعطي الطبيعة الهجينة للسينما حقها، ويعتمد على «أنطولوجيا جوهرية للسينما يدافع دولوز عنها مستعينًا بأمثله متناثرة من مجمل أعمال الفن السينماتوغرافي» (2006: 5)[1].

وقد قدمت بولا ماراتي (2008) ردًّا على نقد رانسيير لدولوز، حيث رفضت الزعم بوجود تناقض أصيل بين تصنيف مفاهيمي، أو «تاريخ طبيعي»، للصور (1986: 14) ورؤية تاريخية لبزوغ سينما الصورة-الزمن في سياق ما بعد الحرب. لا شك في أن التوتر بين هذين الموقفين كان «واضحًا للغاية» ومن ثم كان من الصعب على دولوز ألا يلاحظه، حسبما تزعم بولا (2008: 64). رغم ذلك ترى ماراتي أن التناقض الظاهري يتبدّد ما إن نرى أن كتابي «السينما» يصيغان فلسفة دولوز السياسية (ماراتي 2008: 10): تحليل العلاقة بين «أشكال الفعل والفاعلية» (2008: 10)، واستجابة إلى «مشكلة الرابط المفصوم بين البشر والعالم» بعد انهيار الآمال السياسية

(1) يطرح رانسيير الاعتراض نفسه على سلسلة أفلام جان لوك جودار التي تحمل عنوان «تاريخ/تواريخ السينما» (2006: 5).

الثورية (سواء الأمريكية أم الأوروبية) (2008) إن تفسير دولوز لأزمة الصورة-الفعل هو في الوقت نفسه تحليل لأزمة التاريخ. بناء على ذلك، يصبح أي تعارض بين التصنيف المفاهيمي للصور و«عصري السينما» التاريخيين مجرد تعارض ظاهري. وتزعم ماراتي أن الفكر السياسي-الأخلاقي لدى دولوز ينشغل بالسينما باعتبارها شكلًا فنيًا يمنحنا «أسبابًا للإيمان بهذا العالم» ويستعيد إيماننا به عبر «تحوُّلٍ إيمانيٍّ باطني» (ماراتي 2008: 7-85). من وجهة النظر الفلسفية هذه، يصبح كتابا السينما أطروحتين حول إشكالية العدمية: فقدان الإيمان بالعالم الذي يجسد أزمتنا التاريخية-الثقافية المعاصرة. نجد ها هنا أوجهًا مشتركة مع فلسفة كافيل الذي يتناول السينما من منظور مشابه، باعتبارها ردًا فنيًا على إشكالية التشككية.

إن قراءة ماراتي «المجازية» لكتابي دولوز عن السينما -باعتبارهما إسهامين في الفلسفة السياسية- هي قراءة مبدعة. لكن حتى إذا قبلنا هذه القراءة (التي تُحمّل الكثير على بضعة فقرات يشير فيها دولوز إلى التاريخ والسياسة)، تظل المشكلة التي حددها رانسيير قائمة: كيف نفسر الرابط بين جماليات الصور السينمائية والأزمة التاريخية في الفاعلية؛ وما الذي نستنتجه من القراءات «المجازية» للأفلام التي يوردها دولوز لدعم الصلة بين الجماليات والتاريخ والسياسة (خاصةً مع رفض دولوز للتفسيرات «التمثيلية» للأفلام). إن دفاع ماراتي عن مشروع دولوز لا يعالج النقاط الأساسية في نقد رانسيير له، وهي تحديدًا سعي دولوز عبر ما يطرحه من أنطولوجيا بيرجسونية للصور إلى ضمان «جوهر» للسينما يتيح للفيلسوف وضع تصوُّرات حول أنظمة الصور، وسرد قصةٍ حول الغاية من السينما، وإنقاذ وظيفة الفلسفة فيما يتعلق بمجالات التاريخ والفن والسياسة، كل ذلك بضربةٍ واحدة. يمكننا أن نضيف إلى هذا النقد ملحوظة معاصرة: ظهور الأشكال الهجينة من السينما الروائية حيث أضحى من المتعذر التمييز بين صورة الفعل الحسي-الحركي وصورة-الزمن البصرية الخالصة[1]. تبدو أطروحة دولوز التاريخانية مشكوكًا بها مع ازدهار السينما التي تؤكد التفاعل بين السرد والمشهد، بين السردية التقليدية القائمة على الفعل

(1) من بين النماذج العديدة التي قد نطرحها ها هنا، نذكر الأفلام التالية: «ألعاب نارية» لتاكيشي كيتانو (1997)، «المخلص لك» لأبيشاتبونج ويراسيتاكول (2002)، و«فيل» لجاس فان سانت (2003)، و«تشريح الجحيم» لكاثرين بريا (2004)، و"2046" لونج كار واي (2004)، و«تسوتسي» لجافين هود (2005)، و«الطفل» للأخوين جان بيير ولوك داردين (2005)، و«بابل» لإيخاندروا جونزالوس إينياريتو (2006)، و«أطفال البشر» لألفونسو كوارون (2006)، و«عشر قوارب كانو» لرولف دي هير وبيتر ديجير (2006)، و«لا مكان للعجائز» للأخوين كوهين (2007)، و«شمشون ودليلة» لواريك ثورنتون (2009)، و«إلى العدم» لجاسبر نو (2009)، وغيرها من أفلام.

والمواقف السمعية والبصرية «الحديثة»، وذلك عبر أشكال هجينة جماليًا ومتنوعة ثقافيًا. حقًّا أن السينما المعاصرة لهي قصة مبتورة بنجاح[1].

مشاهدة العوالم: كافيل

إن الإشكالية المشتركة بين دولوز وكافيل تتضمن مسألة العلاقة بين السينما والفلسفة. كلا المفكّرَين يريان أن الفلسفة والسينما تنشغلان بمعالجة المشكلات، لا سيما مشكلتي الشكوكية والعدمية، التي تتخلل المجالات الثقافية والجمالية والسياسية-الأخلاقية. وكلاهما يعتقد كذلك أن الفلسفة لا يمكن «تطبيقها» ببساطة على السينما باعتبار الأخيرة إحدى موضوعاتها؛ بل تدخل الفلسفة والسينما في علاقة تحوليّة تفتح الباب أمام سبلٍ جديدةٍ للفكر. ومثلما يلاحظ رودويك، تهتم أعمال دولوز حول السينما (مثلها مثل أعمال كافيل) بسؤال واحد: «كيف لتأمُّلٍ مستمرٍ في السينما ونظرية السينما أن يوضح العلاقة بين الصورة والفكر؟» (رودويك 1997: 5). من هذا المنظور، قد نعتبر أن دولوز وكافيل يطرحان سبيلين مميزين متاحين أمام مجال الفلسفة-السينما: الأول هو وضع تصوُّر مفاهيمي للسينما استجابةً إلى الإشكالية الفلسفية-التاريخية التي تتلخص في «فقدان البشر الإيمان بالعالم» (دولوز)؛ والثاني هو التغلب على الشكوكية عبر الربط بين السينما والفلسفة وتوضيح كيف أن السينما والفلسفة يفكران معًا بطرق لم تُكتشف بعد (كافيل).

لماذا السينما مهمة؟

يُعدّ كتاب «العالَم المُشاهد» (1979) لستانلي كافيل، الذي نُشر لأول مرة عام 1971 علامة فارقة في تاريخ فلسفة السينما لدى الناطقين بالإنجليزية، بما أنه أول كتاب دراسات فلسفية مُكرس لقضية أنطولوجيا السينما. لِمَ يحظى هذا اللقاء بين السينما والفلسفة بهذا القدر الكبير من الأهمية؟ يقدم كافيل إجابة بسيطة على هذا السؤال: إن تجربة السينما تتيح لنا سبيلًا لمكافحة الشكوكية -التي هي، على حد زعمه، مشكلة الفكر

---

(1) تشكّك أيضًا عدد من منظري الأفلام من أتباع دولوز في الافتراضات الجمالية والتاريخية التي طرحها دولوز عن السينما ووسعوا نطاق إسهاماته في مجال الفلسفة-السينما لتشمل حقولًا نظرية جديدة ومثيرة للاهتمام (انظر ماركس ومارتن-جونز 2006).

المعاصر- وبهذه الطريقة تساعدنا على استعادة المعنى في ثقافة لا تزال تقاوم استبعاد الفلسفة واضطهادها لما هو «عادي». فمع حلول الثورة العلمية والنقلة إلى العلمانية وتأكيد الحركة التنويرية على الاستقلالية العقلانية، أصبحت الشكوكية مشكلةً أكثر إلحاحًا في العصر الحديث. فضلًا عن أنها تتحول إلى الإشكالية الفلسفية-الثقافية الأوسع ألا وهي إشكالية العدمية التي يعتبرها دولوز في غاية الأهمية. لقد أزعجت الشكوكية الحديثة -وجهة النظر التي ترى أنه لا يمكن لنا اكتساب معرفة يقينية عن العالم، وأننا سنظل معزولين ميتافيزيقيًا عن الواقع/الوجود- الفلسفة منذ عصر ديكارت على الأقل. وبالطبع حاولت الفلسفة الحديثة التغلب على الشكوكية عبر إثبات أن المعرفة الموضوعية ممكنة (كما في الرياضيات والمنطق والعلم)؛ وأننا قادرون على بلوغ «اليقين» فيما يتعلق بأنفسنا وبالعالم من بعض الجوانب، لكن تلك المزاعم ظلت عرضة للشك الشكوكي. وعلى الرغم من نجاح المذهب العقلاني الحديث في الانتصار على الشكوكية المعرفية، فإن المعرفة التي تهمّنا حقًا، حول أنفسنا والأخلاقيات وعلاقاتنا بالآخرين، لا تزال معرفة غير يقينية لدواعي الأسف والإحباط[1].

لكن ما علاقة تلك التأملات حول الشكوكية والميتافيزيقا بالسينما؟ يرى كافيل أن السينما تُجسد حرفيًا (أو سينمائيًا) هذه المشكلة التشككية. إن لغز السينما يكمن في قدرتها على تقديم عالم بصري من الحركة والزمن يُجسد جوانب من حياتنا في الواقع، لكنه يظل كذلك عالمًا مستقلًا ومنفصلًا عن حياتنا بدرجة تثير الفضول؛ إنه عالم حاضر أمامي، أُدركه حسيًا وأعايشه لكني غائب أو منفصل عنه. علاوة على ذلك تعرض السينما أو تُظهر التفاعل بين الحضور والغياب في الصورة؛ فتجعل الموضوعات والشخصيات والأحداث الغائبة حاضرة، إذ يصبح لها حضور شبحيّ في عالم الصور. وتثبت السينما كذلك أن عالم الصور هذا -الذي يُطلق عليه كافيل «العالم المُشاهد»- له معنى؛ فهو يعيد وصل الرابط المقطوع مع العالم، الذي انفصم مع حلول الحداثة. حسب هذا المنظور الفلسفي-السينمائي، يزعم كافيل أنه يمكن اعتبار السينما «صورة متحركة للشكوكية» (1979: 188). ويَرى، مرددًا أصداء فكر بازان، أن السينما، بغضّ النظر عما توفره من متع أخرى، تحفزها رغبتنا في خلق رابط ميتافيزيقي مع العالم، أي «رغبة في امتلاك هوية فردية»، مثلها مثل جميع الفنون (1979: 22)، لكنها تُظهر

(1) للاطلاع على مناقشة رفيعة المستوى لفكر كافيل والشكوكية والسينما انظر مولهول (1999). ويقدم كليفان (2011) كذلك دراسة نموذجية لفكر كافيل ونقده السينمائي الفلسفي.

لنا أنه لا يسعنا تحقيق هذه الاستعادة للمعنى إلا عبر التجربة العادية، مهما كانت غامضة أو غير يقينية، ومهما ظل يتهدّدها شبح الشكوكية.

يبدأ كتاب «العالم المُشاهد»، متبعًا تقاليد نظرية السينما الكلاسيكية، ببحث مسألة أنطولوجيا الصورة السينمائية. لكن، على العكس من الدراسات التقليدية، يستهل كافيل هذا المبحث بتأمل ذاتي في الدافع الذي حفزه لكتابة هذا الكتاب، ألا وهو طرح تفسير لتحوُّله من المشاهدة العادية للأفلام إلى الاهتمام الفلسفي بطبيعتها (1979: 3-15). الأفلام تهمنا ربما أكثر من أي شكل فني آخر؛ رغم ذلك تجاهلتها الفلسفة حتى هذه اللحظة، واعتبرتها وسيلة ترفيه تافهة (زاعمة أن السينما لم تقدم تحديًا مناسبًا للفكر يدفع الفلسفة إلى الاشتباك معها). ويُعرّف كافيل تأملاته بأنها سعي للجمع بين التأمل الفلسفي والتجربة الجمالية، ملمحًا إلى أن الأفلام قد تغيرت منذ ستينيات القرن العشرين. وبناءً على ذلك يطرح سبيلًا للتفكير في كيفية تواجد السينما حاليًّا، مثل الفنون الأخرى، في «الوضع الفلسفي» (1979: 14)، بعدما أضحت جزءًا من وضع «الحداثة». ويشير وضع الحداثة إلى الطريقة التي سعت السينما من خلالها إلى تجديد نفسها عبر مد أواصر الصلة إلى ماضيها، عبر سعي الأفلام إلى استدعاء إنجازات التاريخ السينمائي والتطلع لبلوغ مستواها (1979: 216).

ما السينما إذن؟ يعالج كافيل هذا السؤال مستلهمًا بانوفسكي (1977 [1934]) وبازان (1967) اللذين زعما أن وسيط الأفلام يحيل إلى «الواقع المادي في حد ذاته»، أو أنه «يعبّر عن ذاته عبر عرض ما هو حقيقي» (بازان 1967: 110)، ومن ثم يتطرق إلى العلاقة بين التصوير الفوتوغرافي والسينما. ويوضح أن بازان وبانوفسكي يشيران إلى أن وسيط السينما له أساس فوتوغرافي وأن الصور تصوّر العالم (1979: 16). وعند تطبيق هذا المفهوم على السينما، يتحول سؤال «ما السينما؟» إلى «ماذا يحدث للواقع عندما يُصور ويُعرض على شاشة؟» (1979: 16). ويرتبط هذا السؤال بآخر متعلق بكيف نعايش الواقع بشكل عام، لا كيف ندركه حسيًّا فحسب بل كيف نفسره أو نتذكره أو نتخيله. وكما سيؤكد لنا أي من رواد دور العرض السينمائي، نحن نتذكر الأفلام جيدًا (أو لا) مثلما نتذكر أحداثًا في ماضينا أو حتى أحلامنا. فقد تطارد مخيلتنا صور من أفلام رأيناها قبل سنوات عدةً مضت؛ وبعض الصور أو المشاهد أو الشخصيات قد تصبح مألوفة لنا وأكثر أهمية من أناس آخرين أو حتى من ذكرياتنا. ما الذي نختبره إذن عندما نشاهد الأفلام؟

خلافًا لفن الرسم، الذي «يمثل» شيئًا في العالم، يرى كافيل أن التصوير الفوتوغرافي والسينما لا يمثلان الأشياء بقدر ما «يلتقطونها»؛ فهما يقدمان لنا «إن جاز القول، الأشياء ذاتها» (كافيل 1979: 17). نلاحظ ها هنا شكلًا خاصًا بكافيل من «فرضية الشفافية» التي ناقشناها سابقًا، والتي تجادل بأن الصور السينمائية ليست تمثيلات لما تصوره بل عرض مباشر له، وهي رؤية تعتمد على الزعم القائل بأن التصوير الفوتوغرافي وسيط واقعي يحافظ على وجود رابط أنطولوجي بين الصورة ومرجعها. إن صورةً لمنظرٍ طبيعي تختلف بكل تأكيد عن لوحة تجسد منظرًا طبيعيًا. ولوحةٌ تصوِّر شخصًا ما هي رسمةٌ أو تمثيل بصري، لكن الصورة الفوتوغرافية تُظهر هذا الشخص (لا تشبهه فحسب). على سبيل المثال، لا يصف المرء صورة له بعبارة مثل «هذه رسمة جميلة لي أمام دار أوبرا سيدني»، بل يقول «هذا أنا أمام دار أوبرا سيدني». هل يدفعنا هذا لقول إن الصور الفوتوغرافية تقدم لنا «الأشخاص والأشياء ذاتها» التي تصورها؟ لكن صورةً لدار أوبرا ليست مبنى. إذن ما الرابط الأنطولوجي بين الصورة الفوتوغرافية وما تصوره؟ يرى كافيل أن هذا الرابط ليس نوعًا من التشابه أو نسخة طبق الأصل، بل شيء أكثر غموضًا على المستوى الأنطولوجي: لمحة من الماضي، من حضور لم يعد حاضرًا أمامنا. في الصورة الفوتوغرافية، التي لها سحر أو هالة خاصة بها، نرى أشياء لم تعد حاضرة. فماذا يعني هذا؟

الصورة الفوتوغرافية حاضرةٌ أمامي، لكن ما تصوِّره ليس حاضرًا. يُشبه كافيل هذه الظاهرة بالتسجيلات الصوتية: عنما أسمع ماريا كالاس تغنى أوبرا «توسكا»، هل أسمع صوتها أم مجرد «صوت» صوتها؟ قد يبدو الفرق بين هذين الوصفين زائفًا. فلا يهم ما إذا كنت أحضر حفلة لها أو أستمع إلى تسجيل على أسطوانة سي دي، في كلتا الحالتين سوف أستمع إلى صوت كالاس. عندما أستمع إلى تسجيل لغناء كالاس، أستمع إلى نسخة من صوتها وقت تسجيله؛ لكن ما أسمعه هو كذلك أثر من الماضي، أداء واحد فريد (غناء كالاس لأوبرا كوستا في دار أوبرا لاسكالا)، أُعيد إنتاجه الآن في الحاضر (بينما أستمع له مستمتعًا على جهاز الستيريو الخاص بي). أينطبق ذلك على الصور الفوتوغرافية كذلك؟ يزعم كافيل أن الصور الفوتوغرافية لا تعيد إنتاج «مرأى» (أو «مظهر») شيء ما لم يعد حاضرًا؛ بل تعرض، بالأحرى، شيئًا من الصعب تسميته، ولا توجد كلمة تصفه في اللغة على ما يبدو (1979: 19). فالأشياء ليس لها «مرأى أو مظهر» يفسر الشكل المشابه لها الذي يظهر في الصور (رغم أن أفلاطون قد

يختلف مع هذه العبارة). ولا نستطيع القول إن الصور تعيد إنتاج «بيانات الحس» (أي إحساسي البصري بشيء ما)، كما يزعم بعض الفلاسفة، لأن في هذه الحالة لا يمكننا التمييز بين الصورة الفوتوغرافية والشيء المُصور. هل الصورة الفوتوغرافية إذن أشبه بـ «قالب بصري» لغرضٍ ما، حسب زعم بازان؟ يرى كافيل أن هذا غير صحيح أيضًا لأن الغرض الأصلي يظل «حاضرًا» في الصورة. فالصور الفوتوغرافية هي دون شك صور مصنوعة أو «مُشكلة» للعالم، لكن ما تلتقطه، على نحو آلي وتلقائي، هو العالم نفسه لا مجرد شبيه له. وهذه الآلية التي تميّز عملية التقاط وإعادة إنتاج الصور في التصوير الفوتوغرافي هي التي تنجح في النهاية في إشباع «هوسنا بالواقعية»، حسب تعبير بازان (مقتبس في 1979: 20).

وخلافًا لفلاسفة السينما المعاصرين، الذين تتركز اهتماماتهم في النطاقات المعرفية والأنطولوجية (للأسف)، وتبتعد عن النطاقات الجمالية أو الثقافية، يشير كافيل، مثل بازان، إلى الحاجة البشرية الوجودية التي تحفّز خلق الصور (سواء في الرسم أم التصوير الفوتوغرافي أم السينما). فيلاحظ أن التصوير الفوتوغرافي أشبع رغبة تنامت في الغرب منذ عصر الإصلاح الديني، رغبة في «الهرب من الذاتية والانعزال الميتافيزيقي -رغبة في القدرة على بلوغ هذا العالم بعد سعي طويل وبلا أمل لإظهار الإخلاص والولاء لعالم آخر» (1979: 21). بعد ظهور العدمية أو ما أطلق عليه نيتشه «موت الإله»، أصبح هدف الرسم والتصوير الفوتوغرافي (والسينما لاحقًا) هو إعادة إرساء إحساسنا بوجود صلة تربطنا بالعالم. إذ استهدفت تلك الفنون إحساسًا بـ«الحضور»؛ لا بحضور العالم أمامنا فحسب، بل الأهم من ذلك، إحساسًا بحضورنا أمامه (كافيل 1979: 22). وطوال حقبة الحداثة الغربية -على الرغم من بزوغ العلم والتكنولوجيا، أو ربما نتيجة لذلك- تزايد اغتراب الوعي عن الواقع، وأُقحمت «الذاتية في المنتصف بيننا وبين حضورنا في العالم» (كافيل 1979: 22). وعندما أصبحت الذاتية هي الحاضر أمامنا بحق، أضحت الفردية انعزالًا ميتافيزيقيًا. وبناءً على ذلك أصبح سبيل الاتصال بالعالم يمر عبر الذاتية. هذا السبيل اتبعته المدرسة الرومانتيكية، في الفن/الأدب (بلايك، وردزورث) أو في الفلسفة (كانط، هيجل، هايدغر، فتغنشتاين)؛ ويلخص كافيل هذا الاتجاه في وصفه بأنه «الصراع الطبيعي بين التمثيل واعترافنا بذاتيتنا» (1979: 22).

يوضح كافيل هنا انحيازه إلى الاستجابة الرومانتيكية على الشكوكية

أو العدمية. ويرى أن الفن البصري هو تحديدًا رد على الشكوكية، وتعبير بشري عن الهوية الفردية في مواجهة الانعزال الميتافيزيقي ومن ثم سبيل لبث الروح في إحساسنا المفقود بالاتصال بالعالم. إن التصوير الفوتوغرافي يتغلب على الذاتية عبر سبيل لا تتاح للرسم، سبيل الآلية، بعبارة أخرى «عبر استبعاد الفاعل البشري من مهمة إعادة الإنتاج» (كافيل 1979: 23). يحافظ التصوير على حضورية العالم عبر استبعادنا منه؛ فواقع الصورة يكون حاضرًا أمامي في حين أظل أنا غائبًا عنه. والصور الفوتوغرافية تصوِّر عالمًا يمكنني رؤيته وإدراكه لكن لست حاضرًا أمامه؛ هذا العالم هو «عالمٌ مضى»، أي عالم ماضٍ (كافيل 1979: 23). ترث السينما أو فن الصور المتحركة هذا العالم وتعرضه -فيصبح «عالمًا معروضًا على شاشة» أو «العالم المُشاهد» الذي يحضر أمامنا لكننا غائبون عنه. ومن خلال هذه الرؤية المتبصرة حول حالة الحداثة- عصر«الصورة- العالم» (حسب تعبير هايدغر) أو «العالم المُشاهد» (حسب كافيل)، يصبح لدينا إجابة على سؤال لِمَ الأفلام مهمة من الناحية الفلسفية؟.

علاوة على ذلك، وسع كافيل إطار هذه المقارنة بين السينما والتصوير الفوتوغرافي عبر النظر في العلاقات المختلفة التي يُنشئها الرسم والتصوير الفوتوغرافي مع الواقع. فمن غير المنطقي التساؤل عما يقع خلف شيء ما في لوحة مرسومة، في حين يمكن للمرء طرح هذا التساؤل في حالة الصورة الفوتوغرافية. ففي هذا السياق، اللوحة «تُطوّق» العالم أو «تضع حدودًا له»؛ وحدود اللوحة (أي إطارها) هي حدود عالمها (حسب فتغنشتاين). من الناحية الأخرى، تُجسد الصور الفوتوغرافية بالفعل جانبًا من العالم؛ ففي وسع المرء دائمًا التساؤل عما يوجد وراء حدود الصورة، أي خلف إطارها، بما أن اقتصاص الكاميرا للصورة يحذف جوانب من العالم الذي لم يكن تصويره ليصبح ممكنًا دون هذا الحذف (كافيل 1979: 24). اللوحة هي عالم (تأمل على سبيل المثال المحيط في لوحات ويليام تيرنر)؛ بينما الصورة هي تجسيد للعالم (كما في صور المناظر الطبيعية للمصور الفوتوغرافي أنسيل أدامز) (كافيل 1979: 24). تقتضي الصور الفوتوغرافية ضمنيًا وجود عالم يتجاوز الصورة، في حين تُجسد اللوحات عالمًا داخل إطار الصورة[1].

أما الأفلام، فهي تعرض صورًا فوتوغرافية للعالم، عالم «معروض

(1) يطرح دولوز فكرة شبيهة للغاية تتعلق بـ«الإطار» في مناقشته للصورة-الحركة (1986: 12-18).

على شاشة» لا يدعم شيء سوى إسقاط للضوء، ويطرح كافيل معنيَين، على الأقل، لمفهوم العرض على الشاشة (أي لكلمة Screen بالإنجليزية). المعنى الأول يشير إلى أن الشاشة الفضية «تخفينا» (أحد معاني كلمة "screen" هي التغطية أو الإخفاء) عن ذلك العالم (فنحن لسنا حاضرين فيه)، و«تخفي» العالم عنا (تزيل وجوده المادي) (كافيل 1979: 24). وعلى النقيض من الصور الفوتوغرافية، ليس للعالم المعروض على الشاشة إطار أو حدود. بل، من وجهة نظر ظاهراتية، للعالم الفيلمي حدود مرنة وقابلة للامتداد إلى ما لا نهاية ما يتيح لصنّاع الأفلام الانتفاع بجميع وسائل «التأطير المتنوعة» (مثل التأشير، والوضع بين أقواس، وتعديل الحجم) (كارول 2008: ff). من منظور كافيل، تستطيع الكاميرا مد «إطار» الفيلم بعدة طرق؛ فيمكنها التركيز على بعض الجوانب أو الأشياء، جذب الانتباه إلى سمات بارزة في الأشياء أو الأحداث أو الشخصيات داخل عالم الفيلم، وقد تكتفي فحسب «بترك العالم يأخذ مساره» (1979: 25). وفيما يتعلق بتعريف الوسيط، يقترح كافيل تعريفًا وصفيًا للفيلم: «الفيلم هو تتابع من صور العالم المعروضة آليًا» (1979: 73)؛ الفيلم يلتقط/يسجل الحركة (والزمن) في العالم، داخل الصورة وبين الصور التي يتألف منها («التتابع»)، ويفعل ذلك بطريقة «آلية»، دون تدخل بشري مباشر بفضل طبيعته الفوتوغرافية. إن الفيلم يلتقط الواقع الأنطولوجي لـ«عالم» ما، حتى إن كان عالمًا خياليًا، عبر تقديمه لنا فوتوغرافيًا بينما نظل غائبين عنه. ويحقق ذلك عبر «إسقاط/عرض» على الشاشة، أي عرض أشكال بشرية في عالم نحن نظل غائبين عنه إلى الأبد، وبهذا يخلق انقطاعًا جماليًا وظاهراتيًا في التجربة الحياتية، وكذلك استمرارية (كافيل 1979: 73).

الجمهور، الممثل، النجم

لاحظ بانوفسكي عام 1934 أن السينما أحدثت اختلافات مهمة لا بين الأداء المسرحي والأداء السينمائي فحسب، بل بين جمهور المسرح وجمهور السينما (1977). ففي المسرح، لا نكون حاضرين أمام الممثلين بل هم من يحضرون أمامنا؛ بالطبع يعي الممثلون وجود الجمهور لكن لا بد، حسب الأعراف المسرحية، أن يتجاهلوا هذا الوجود كي يحافظوا على الوهم المسرحي (إلا إذا رغبوا في تجاوز «الحاجز الرابع»). لكن في السينما نكون «غائبين بصورة آلية» عن الممثلين في الفيلم (1979: 25)، بفضل طريقة

تسجيل الأداء السينمائي على شريط الفيلم. ومن ثم نكون حاضرين لا أمام حدث يقع (على خشبة المسرح مثلًا) بل أمام حدث قد وقع، وأصبح في وسعنا الآن استيعابه (مثل ذكرى أو حلم) (كافيل 1979: 26).

رغم ذلك، يستطيع الممثلون في الفيلم مخاطبة الكاميرا، وهذه المخاطبة المباشرة للكاميرا أمر شائع نسبيًّا، سواء في الأفلام الحداثية أم الكوميدية (مثل فيلم «الصيف مع مونيكا» لبيرجمان [Summer with Monica, 1953]، و«حياتي كما أعيشها» [Vivre sa vie, 1962] لجودار و«في منتهى السهولة» [Duck Soup, 1933]). لكن في تلك الأمثلة، نظل غائبين آليًا عن عالم الفيلم، حتى وإن بدا الممثل على الشاشة وكأنه يخاطبنا مباشرة (فهو يخاطب «أي مُشاهد كان» لا يخاطب مُشاهدًا محددًا). هل يرجع هذا إلى أن مشاهدة المسرح تتضمن أداءً «حيًّا/ مباشرًا»، في حضور ممثلين حقيقيين، لا أداء سينمائيًّا لممثلين مُسجل على شريط الفيلم؟ وعلى الرغم من أن بازان زعم أننا نكون في حضور الممثلين على الشاشة كما لو كنا نراهم عبر تتابع من المرايا، يرى كافيل أن الوضع أكثر دقة وتعقيدًا من ذلك (العرض التليفزيوني المباشر هو الأقرب على الأرجح لسيناريو «الصورة التكميلية» أو «المرايا المتتابعة»). إن الصور السينمائية تجسد، بالتأكيد، أشكالًا بشرية، لكن ما معنى هذا؟ إن الصور المعروضة لبشر -أو «لشيء ما بشري، ... يختلف عن أي مما عهدناه سابقًا»- تثير أسئلة (أنطولوجية) خطيرة تخص الوسيط السينمائي تحديدًا (1979: 26).

فلنتأمل على سبيل المثال بيتي ديفيز بينما تؤدي دور مارجو تشاننج في فيلم «كل شيء عن حواء». تبدو بيتي حاضرة أمامنا بوضوح، بل على نحو ينبض بالحياة؛ لكننا لسنا حاضرين أمامها، لأسباب أنطولوجية وميكانيكية. إذن ما الذي (أو بالأحرى من الذي) يحضر أمامنا؟ أهي بيتي ديفيز أم مارجو تشاننج؟ قد يرد المرء قائلًا «كلتاهما»، لكن هذا الاتحاد بين الشخصية والممثل في الأداء السينمائي ليس أمرًا بسيطًا على الإطلاق. إذ يزعم كارول أن الصور المتحركة تجسد الممثلين بينما يؤدون شخصيات، وهذه الشخصيات هي إسقاطات (سينمائية وجمالية ودرامية إن جاز القول) تعتمد على أداء الممثل. نحن نرى بيتي ديفيز على الشاشة، وفي الوقت نفسه نرى مارجو تشاننج تحذرنا من ليلة مليئة بالمفاجآت. لكن هل الفرق بين الشخصيتين واضح حقًّا كما يبدو لنا؟ تلك هي مفارقة الأداء السينمائي. التي تتساءل عن كيفية تواجد الممثل والشخصية معًا في إطار الأداء السينمائي: كيف تجذبني كمشاهد شخصية مارجو تشاننج بينما أدرك كذلك وجود

بيتي ديفيز، فكلا الوضعين معًا يرهقان ما أشعر به من اندماج غامر في العالم الخيالي؟ على الجانب الآخر، إذا كان الممثلون مجرد أدوات بصرية حية من أجل مساعدة المشاهدين على تخيل الشخصيات بأنفسهم، كما زعم والتون (1990) وآخرون، فلم نكن إذن لنفرق بين الممثلين على الشاشة وبين الشخصيات بدقة كبيرة كما نفعل. على سبيل المثال تخيل أن جوان كراوفورد هي من لعبت دور مارجو تشاننج بدلًا من بيتي ديفيز، هل ستظل شخصية مارجو تشاننج كما تخيلناها دون تغيير؟ (مع الأخذ في الاعتبار أن ما نعرفه عن مارجو تشاننج يعتمد بالتأكيد، على ما نشعر به ونختبره أثناء مشاهدة فيلم «كل شيء عن حواء»). إن لعب جوان كروافورد لدور مارجو تشاننج لا ينطوي فحسب على ممثلة مختلفة وبالتالي أداء مختلف، بل سيتضمن تجسيدًا آخر لـ«مارجو تشاننج»، شخصية مختلفة عن التي نعرفها حاليًا[1].

يزعم كافيل أن ممثلي المسرح يتدربون على أداء دور ما وفي النهاية «يخضعون» للشخصية؛ أي أن الممثل «يُجسد» الشخصية، ويلعب دورًا محددًا يشبه أدوار قطع الشطرنج أو لاعبي رياضة ما (1979: 8-27). على النقيض من ذلك؛ يستوعب الممثل السينمائي الشخصية معتمدًا على طابعه ومهاراته ومواهبه وأدواره التمثيلية السابقة، منتقيًا منها «ما يحقق» أغراض الأداء السينمائي المطلوب (1979: 28). إن الأداء السينمائي هو عرض لعملية دراسة للشخصية، حيث يظل حضور الممثل ظاهرًا عبر أدائه. في هذه الحالة لا يتجسد الممثل الشخصية كليًا بل يُخضعها لحضوره على الشاشة. فبقدر ما أستمتع بطرائف شخصية مارجو تشاننج أعي على الدوام أن أداء بيتي ديفيز وحضورها السينمائي هو ما يمنح شخصية مارجو هذه الحيوية الدرامية. يتضمن الأداء السينمائي تفاعلًا جماليًا معقدًا بين الشخصية والممثل (والأدوار السينمائية السابقة للممثل)، لهذا السبب تكون ملامح وجه الممثل السينمائي وإيماءاته وقدرته على «العرض» السينمائي التعبيري تفوق بكثير أهمية مهارة التمثيل المسرحي التقليدية.

أنواع الشاشة والأنواع الفنية السينمائية

بناء على ما سبق يختلف النجم السينمائي عن المؤدي المسرحي من

(1) لهذا السبب عادةً ما تكون النسخ المُعاد إنتاجها من أفلام سابقة محبطة. فمن المستحيل استبدال ممثل بآخر حينما يرتبط الممثل والشخصية في أداء سينمائي أيقوني (مثل نسخة جاس فان سانت الحرفية لفيلم «سايكو» حيث لعب فينس فون دور نورمان بايتس (1998)).

عدة جوانب. نحن نتابع التجسيدات المتوالية التي يقدمها الممثل السينمائي (لا الشخصيات التي يلعبها) من فيلم لآخر (على العكس من المسرح حيث نتابع الأداءات المتكررة لشخصية درامية). وكما يلاحظ كافيل، بعد أداء همفري بوجرت في فيلم «الصقر المالطي» (The Maltese Falcon, 1941) أصبح اسم بوجرت يشير إلى «شخصية تكونت في مجموعة معينة من الأفلام (مثل «الصقر المالطي» و «كازابلانكا» (Casablanca, 1942) و«النوم الكبير» (The Big Sleep, 1946)؛ ولولا تلك الأفلام لما كان لبوجرت الذي نعرفه وجود (حتى لو كان قد قدم أفلامًا أخرى)، ولما أصبح الاسم «بوجرت» يحمل المعنى الذي يحمله الآن (1979: 28). إن وجود نجوم السينما، خلافًا لممثلي المسرح، يتمحور في المقام الأول حول الكاميرا، وبالتالي حول مشاهدتنا لهم على الشاشة واستحساننا لأدوارهم؛ وعملية إعداد مؤدٍّ (سينمائي) تتضمن كذلك خلق «أنماط» مميزة من الشخصية، مثل المرأة المغوية والمحقق القاسي والمجرم العبقري وبطل أفلام الحركة والبطلة الرومانسية ونقيض البطل المغترب عن المجتمع وغيرها من أنماط الشخصيات. ولذلك لا ينفصل التمثيل على الشاشة عن سياقات السرد الأكبر التي نطلق عليها الأنواع السينمائية (كافيل 1979: 29 ff). لكن لِمَ سلكت السينما سبيل السياقات السردية التقليدية (الأنواع الفنية) من بين جميع السبل الجمالية الأخرى المتاحة؟ لا نستطيع الإجابة على هذا السؤال عبر الرجوع ببساطة إلى الخصائص المادية أو الفنية للوسيط (كما زعم بازان خطأً). ولا يتعلق الأمر بحتمية أيديولوجية أو ثقافية أدت إلى ظهور النمط الهوليوودي من السرد وهيمنته؛ فضلًا عن أن هذا «النمط الهوليوودي» قد جرى تحويلة ونقله وتهجينه بطرق بالغة التنوع (كما نرى في سينما بوليوود على سبيل المثال). على العكس من ذلك، يعتقد كافيل أن الأمر يتعلق بضرورة خلق الوسيط أو ابتكاره فنيًا عبر إبراز إمكانيته المتنوعة، أي عبر اكتشاف طرق جديدة لصناعة المعنى من خلال التقاليد السينمائية الموروثة وما طرأ عليها من تحولات (1979: 68 ff).

من هذا المنظور تتحقق الفكرة الجوهرية للوسيط السينمائي عندما يعبر عن إمكانات التمثيل السينمائي في السرد التقليدي بوضوح. لا شك في أن الممثلين السينمائيين يجسدون «نمطًا» متفردًا: أي شخصية فردية تختلف عن الفرد العادي ودوره الاجتماعي السائد لكنها تُعبّر عنه كذلك؛ وهي تعبير فردي عن «خرافة التفرد»، أي التصور الخيالي السردي لشكل من الفردية يصمد أمام القدر والظروف الاجتماعية ومادية العالم ذاته (1979:

35-6). تلك الأنماط لها دور في تجسيد الأنواع السينمائية وانتشارها؛ إن الأنواع السينمائية، باعتبارها تعبيرات علمانية عن سياقات سردية خرافية، كانت اكتشافًا، أو اختراعًا، فنيًا أسس لوسيط الأفلام[1].

لا شك في أن ظهور السياقات السردية في صورة أنواع فنية تزخر بأنماط الشخصيات كان تعبيرًا عن ميل السينما إلى «إضفاء الديموقراطية»، أو المساواتية المتأصلة لديها (كافيل 1979: 5-34) والتي تتجسد في التكافؤ البصري بين الأشكال البشرية والأشياء والمحيط العام الظاهر على الشاشة (انظر كذلك رانسيير 2006: 8-11). إن ابتكار الوسيط السينمائي اقتضى تطوير أنواع فنية تعبر عن أنماط قادرة على الاستفادة من الميزات أو «الآليات» التي تتيحها السينما بطرق تحقق إشباعًا فنيًا. هل ينتهك كافيل ها هنا الحظر الصارم الذي فرضه كارول على مفهوم «جوهرية الوسيط»؟ ليس تمامًا؛ فثمة علاقة بين الوسيط السينمائي وإمكانياته الفنية، لكنها علاقة قائمة على الابتكار الإبداعي، على «الاكتشاف بوصفه تأسيسًا» حسب تعبير إيمرسون، لا على أي حتمية أنطولوجية خادعة أو غائية جمالية صارمة.

يستشهد كافيل بنمطين كوميديين من السينما الكلاسيكية (وهما شارلي شابلن وبوستر كيتون) تعتمد براعتهما الفنية على ملمحين أساسين للوسيط السينمائي يشكلان معًا «العالم المُشاهد»: (أ) عرض الصورة البشرية على الشاشة (أي عرض الممثل بوصفه نوعًا أو فردًا لا شخصية معينة)، و(ب) التكافؤ الأنطولوجي للشكل البشري فيما يتعلق ببيئته المادية (أي فيما يتعلق بعالم الأشياء الجامدة، وعالم الطبيعة، والقوى الاجتماعية الأكبر). كلا الملمحين من ملامح الوسيط السينمائي هما ما يجعلان الكوميديا البصرية متاحة على الشاشة. يستخدم شابلن «وضوح» الصورة البشرية المعروضة على الشاشة كي يحقق تأثيرًا جماليًا رفيعًا، وتعبر إيماءاته واختلاجات وجهه الكوميدية عن «الوضوح الراقي لحركاته الراقصة الطبيعية»؛ ويستخدم كذلك «التساوي الأنطولوجي» بين الأشخاص والأشياء كي يحقق تأثيرًا كوميديًا رائعًا، وهو نوع من المساواة يسمح «بعلاقة ملحمية مع أسرة الحائط والسلالم والحقائب والطاولات»، إنه يجسد صورة (نيتشويه) من البطولة القائمة على البقاء على قيد الحياة، من المشي على حبل معلق فوق الهوة (كافيل 1979: 37). كيتون أيضًا يستغل ببراعة وضوحه على الشاشة والتساوي الأنطولوجي في مشاهد

(1) انظر كليفان (2005) للاطلاع على تحليل مميز للأداء السينمائي يستلهم فكر كافيل.

الهرب الكوميدية الجريئة في أفلامه؛ والمآزق التي يتعرض لها تضفي على سحنته الحزينة «طابعًا فلسفيًا» وتعبر في الوقت نفسه عن «قدرة جسده الفائقة على تخطي المواقف الصعبة والتي تحاكي لاعبي الأولمبياد»، وهي صفات عند اجتماعها معًا تجعل من كيتون «الرجل الوحيد الذي ظل وسيمًا ومضحكًا باستمرار في تاريخ السينما» (كافيل 1979: 37)[1].

السينما وصناعة الخرافة و«نهاية الأساطير».

على العكس من فلاسفة السينما المعاصرين، الذين يرون أن العلم هو مفتاح فهم السينما، يعترف كافيل بوجود خاصية «أسطورية/خرافية» في السينما، تتجسد في افتتانها الدائم بخلق صور للبشر، وفي كونها تعبير دنيوي حديث عن الرغبة الثقافية في صناعة الأساطير[2]. وعلى الرغم من الاختلافات بين كافيل وبازان حول مفهوم الوسيط، فإن كافيل يقبل رؤية «أسطورة/ خرافة السينما الكلية» التي طرحها بازان (1987: 17-28). تعبّر الخرافة/الأسطورة عن «رغبة في أن يُعاد خلق العالم على صورتها» (كافيل 1979: 39)، وهي رغبة تحققها السينما «أتوماتيكيًا» عبر «آليات» الصورة المتحركة (عبر التحقق الفني للإمكانات المتنوعة التي يتيحها الوسيط). تُحقق الأفلام الرغبة الخرافية في الرؤية الخفية (أن ترى دون أن تُرى)، وهي رغبة تظهر في قصة خاتم جيجس لأفلاطون قدر ما تظهر في مفهوم التلصص لدى فرويد. وعلاوة على ذلك، تُحقق السينما هذه الرغبة أو الأمنية دون أي تدخل من جانبنا؛ فليس لزامًا علي كمشاهد فعل أي شيء، ومع ذلك تتحقق رغبتي تلقائيًا بواسطة سحرٍ ما إن جاز القول (كافيل 1979: 39). تمنحنا السينما قوة إبصار كل شيء وفي الوقت نفسه تعفينا من المسؤولية المرتبطة بهذه القوة. هذا التحقق التقني-السحري لأسطورة الرؤية الخفية -النقيض السينمائي الساخر للشكوكية الحديثة- يصبح بهذه الطريقة «تعبيرًا عن الخصوصية الحديثة أو المجهولية» (كافيل 1979: 40). ومن ثم، فإن «عرض العالم» من خلال الأفلام يوازي توجهنا التشككي الحديث ويجعله عرضة كذلك للتساؤلات؛ التوجه الذي يقضي بـ«عجزنا عن معرفة» أنفسنا أو الآخرين أو العالم (كافيل 1979: 1-40).

---

(1) انظر تراهير (2007) للاطلاع على مناقشة فلسفية-سينمائية ممتازة لفلسفة الكوميديا السينمائية لدى كيتون.

(2) هذا الجانب من الأفلام، المتعلقة بصناعة الأساطير السينمائية، شرحه إرفينج سينجر بأسلوب يحاكي الدقة والاتساق المميز لأسلوب كافيل.

تعرض السينما حقيقة أننا نشعر بأننا «منسلخون» عن العالم، و«تُطبّع» (naturalize) هذه الحالة من الانسلاخ الوجودي عن بيئتنا، وتجعلها ذات معنى بل وممتعة كذلك.

وكما هو معروف، كتب كافيل كتابين عن سينما هوليوود في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، تناول الكتاب الأول النوع الفني المعروف بـ«أفلام تصالح الزوجين الكوميدية» (1986) والثاني عن أفلام «المرأة المجهولة الميلودرامية» (1991)[1]. علاوة على ذلك، جُمعت كتابته المتعددة الأصغر حجمًا عن السينما والفيديو والتليفزيون في كتاب آخر حرره ويليام روثمان (2005). وفي كتاب «العالم المُشاهد» نجد تأملات حول نهاية هوليوود ومستقبلها، تأملات تتفق على نحو مدهش مع أفكار دولوز حول الاختلاف بين سينما ما قبل الحرب وما بعدها. يلاحظ كافيل كذلك التحول الذي أصاب الممارسة السينمائية منذ الحرب العالمية الثانية، معلقًا على «نهاية الأساطير/الخرافات» و«فقدان الإيمان» اللذين كانا يدعمان السرد والأنواع الفنية الهوليوودية الكلاسيكية:

> «أفترض أنه من الواضح لكل ذي عين أن هذه السبل التي تمنح المعنى لإمكانيات السينما -وسائط الأفلام التي نجد نماذج له في السياقات والحبكات الهوليوودية التقليدية التي تبرر عرض أنماط من الشخصيات- قد بلغت نهايتها. وهذا يعني أنها لم تعد قادرة على ترسيخ الإيمان بحضورنا في العالم على نحو طبيعي» (كافيل 1979: 60).

ومثل دولوز، يرى كافيل أن الأزمة التي يعبّر عنها استنزاف الأنواع الفنية و«نهاية الأساطير» هي أيضًا أزمة إيمان، أي فقدان الإحساس بوجود صلة بيننا وبين العالم. يصف دولوز هذه الظاهرة بعبارة «فقدان الإيمان بالعالم» بينما يُطلق عليها كافيل فقدان «اليقين بحضورنا في العالم». ويصل كلاهما إلى التشخيص السينمائي-الثقافي نفسه الذي يتلخص في الاعتراف بآثار العدمية أو الشكوكية. لكن كلا المفكرين لا يعتبران هذا مدعاة لليأس قدر كونه فرصة للتفكير، من أجل فهم مصدر هذه الأزمة في السرد والنوع الفني ومعناها واكتشاف الإمكانيات التي بدأت السينما المعاصرة في تحقيقها ضمن محاولاتها المتعددة لبحث طبيعة الوسيط السينمائي (المتحول) وآفاقه المستقبلية.

(1) لا يسعني ها هنا تناول هذه الأعمال الفلسفية-السينمائية. ويكفي القول إن تجسد فلسفة كافيل السينمائية تجسدًا متكاملًا

حسبما يرى كافيل، ابتعدت الأفلام الروائية منذ ستينيات وسبعينيات القرن العشرين عن التركيز الهوليوودي التقليدي على الأنواع السينمائية والأنماط، بعبارة أخرى نأت عن التعبير عن الأنماط النوعية أو عن الفرديات المتوافقة على المستوى الثقافي. يتناول كافيل بالطبع عملية إعادة تدوير السرديات التقليدية، والتضخم المبالغ فيه في التقنيات الشائعة وقابلية استبدال الممثلين السينمائيين والشخصيات والحبكات السينمائية ببعضها البعض (1979: 69-72). يبدو الأمر كما لو أن السينما قد فقدت إيمانها بقوتها الجمالية وقدرتها على خلق الأساطير؛ كأنها أضحت مغتربة عن تاريخها وبالتالي عن مستقبلها، وهي رؤية تشبه شكوى دولوز من الانتشار الواسع للكليشيهات الثقافية والنفسية والسينمائية. ومن جديد يرى كل من دولوز وكافيل أن مستقبل الفن يعتمد على «الإيمان»؛ الإيمان بإمكانيات الوسيط، وبقدرته على توارث تقاليده الخاصة وتجديدها، وبأن لديه إسهامًا ذا معنى يقدمه للمحيط الثقافي المُبتلى بشكوكية منتشرة وغير مفصح عنها[1].

وكما هو الحال مع دولوز، يُشخّص كافيل أيضًا، لكن من منظور أمريكي، حالة فقدان للإيمان بالفاعلية الفردية والجماعية في فترة ما بعد الحرب. إذ إن التجارب التاريخية الصادمة التي جسدتها الحرب العالمية الثانية والحرب الباردة وحرب فيتنام وما أسفرت عنه من بلبلة أخلاقية تبعها تحطم الكثير من الأساطير الخاصة بالسينما والتاريخ والسياسة والأخلاقيات:

> كان آخر ظهور قوي لتلك المعتقدات في أفلامنا التي تناولت قرب حدوث الحرب العالمية الثانية وتجربة هذه الحرب، لكنها بدأت تتبدد في أعقابها إثر إدراكنا، أو رفضنا إدراك، أن رغم نجاحنا في إنقاذ حلفائنا الأوروبيين، فإننا لم نستطع الحفاظ على علاقة التحالف معهم، وأن أعداءنا قد ازدهروا، وأننا مهووسون بحليف قد ازدهر وأضحينا مستعدين للدخول في أي تحالف طالما كان ضده، وأن آثار الدماء على أيدينا إثر ما ألقينا من قنابل نووية لا تزول، وأن تبعاتها تصيبنا باشمئزاز ليس له علاج وتجعلنا نخطو أسرع فأسرع نحو الشيخوخة (كافيل 1979: 63).

سرعان ما تثب إلى أذهاننا بعد قراءة هذه الفقرة أفلام مثل «قبلة الموت» (Kiss Me Deadly, 1955) لروبرت ألدريتش و«دكتور سترانجلوف» (Dr

---

(1) «إنه يتطلب إيمانًا، وعلاقة بين المرء وماضيه، ويقين بأن كلمات المرء وسلوكه يعبران عنه وعما يعنيه، وأن ما يعنيه يفي بالغرض» (كافيل 1979: 62).

Strangelove, 1964) لستانلي كوبريك. لكن جزءًا من هذا الفقدان التاريخي للإيمان نبع كذلك من تحول إيجابي في الأعراف الاجتماعية وفي الحساسيات الثقافية: فنحن لم نعد نؤمن، على سبيل المثال، بالتجسيدات الشوفينية للمرأة التي جعلت الجمال يتعارض مع الذكاء والحميمية تتعارض مع إظهار المشاعر (1979: 4-63)؛ ولا بالحاجة إلى رجال مفتولي العضلات طافحي الذكورة من النوع القوي الصامت المتهجم أو نوع البطل الشريف الصريح (كافيل 1979: 67). يمهد كافيل لأفكار دولوز اللاحقة عندما يشير إلى أن إمكانات الجسد أضحت الآن تتيح صياغة تعبيرات جديدة عن الذات تعد بتجديد أنماط الشخصيات -النسائية والذكورية على حدٍ سواء- وإعادة ابتكارها، وهي الأنماط التي تتضمن «أسطورة الشباب» السينمائية، و«تفاهة الحرية الفردية» وإضفاء الطابع الرياضي الديموقراطي على الجسد (كافيل 1979: 68). وعلى الرغم من بشائر التجديد هذه، فإن تبدد الإيمان السابق لدى السينما بإمكانياتها الجمالية وبقدرتها على اكتشاف وتوظيف «آليات» الوسيط يُعبّر عن انضمامها المتأخر والملتبس إلى حقبة الحداثة.

قد يتساءل المرء هنا عما إذا كانت دلائل ذلك التأمل الذاتي السينمائي الحداثي حديثة جدًا حقًا. إذ يزعم البعض أن السينما كانت دومًا «حديثة»، ومهتمة بتأمل تاريخها الخاص («الأفلام تأتي من أفلام أخرى»، حسب كافيل)، ومن ثم فهي قادرة على تجديد ذاتها مع أخذ تقاليدها التاريخية في الاعتبار. طالما كانت الأفلام حداثية وما قبل-حداثية في آن واحد، إذ جمعت السرديات التقليدية مع التأملات حول النوع الفني السينمائي وتاريخ السينما والأساطير الثقافية. إن السينما بحق تعبيرٌ عن النظام الجمالي الحديث في الفنون، الذي يجمع عناصر ذات قيمة جمالية مع الاستخدام الثقافي الاجتماعي للصور والتركيز على السرد التمثيلي، واهتمام جمالي ذي طابع مساواتي بالتجريب شمل جميع أشكال الأنواع الفنية والأساليب والموضوعات (رانسيير 2004؛ 2006: 7-11). وبغضّ النظر عن الوضع على السياق التاريخي أو الثقافي، لا يسع السينما المعاصرة، لما تتمتع به من وعيٍ مضطربٍ بذاتها، تجنُّب طرح السؤال الفلسفي الحتمي: «ما السينما؟» أو بالأحرى «ما مصير السينما في عصر يغزوه التشكك؟» لقد أصبح لزامًا عليها أن تسعى إلى استعادة وإعادة ابتكار إمكانات وسيطها الذي لا يزال قيد التكشف والذي أضحى الآن وسيطًا رقميًا، ومن خلال ذلك «تتساءل على وجه التحديد هل ستتمكن من الصمود وما الأوضاع التي قد تساعدها على ذلك؟» (كافيل 1979: 72).

مسارات متشعبة

إن مسارات السينما-الفلسفة التي يطرحها كافيل ودولوز تنبع على حدٍّ سواء من أزمات فلسفية-ثقافية في المعنى، وتتجاوز مسميات مثل الشكوكية والعدمية. فكلاهما يرى أن السينما تقدم ردودًا مبدعة على هذه الإشكالية المشتركة، سواء عبر ابتكار صور وأساليب جديدة للسينما الروائية أم أساليب سينمائية وأنواع فنية حيث تتجسد الشكوكية ثم يتحقق الانتصار عليها. كلاهما يشير أيضًا إلى التحول الذي شهدته السينما على مدار القرن السابق، إذ انتقلت من مرحلة كلاسيكية إلى مرحلة ما بعد الكلاسيكية حيث أصبحت «السينما في وضع لا يختلف عن وضع الفلسفة»؛ أي وضع حداثيّ حيث فقدت «علاقتها الطبيعية بتاريخها» (كافيل 1979: 72)، ولذا أضحت تكافح كي تبتكر صورًا جديدة من الأساطير/الخرافات السينمائية والأساليب السردية والاستخدامات الفنية للوسيط السينمائي. يختلف المفكران في طريقة عرضهما للعلاقة بين السينما والفلسفة. إذ يطرح دولوز تصنيفًا للصور يعتمد على نماذج متعددة من الأفلام كي يضرب مثالًا لإطار فلسفي يعبّر عن التحول من السينما-الحركة إلى السينما-الزمن[1]. في حين تجسد قراءات كافيل لأفلام معينة نماذج متفردة من النقد السينمائي الفلسفي توضح، لا تملي، الصور المحتملة للعلاقة بين السينما والفلسفة في ضوء اضطلاع السينما بمهمة عرض الشكوكية والتغلب عليها في الوقت نفسه. ومن ثم هذه المسارات المتشعبة التي شقها كافيل ودولوز تتركنا مع سؤال يحيرنا: هل تستطيع الأفلام ممارسة الفلسفة بطريقة سينمائية مميزة؟

(1) لذا ينتقد مولاركي دولوز على استخدامه نماذج من الأفلام كـ«بدائل للمفاهيم» (2009: 108).

الفصل السادس

مشاهد من الحياة الزوجية: عن فكرة السينما كفلسفة

أحد الإسهامات الأكثر إبداعًا وأصالة في الجماليات الحديثة هي فكرة قدرة السينما على الانخراط في نوع خاص بها من التفكير: أي فكرة السينما بوصفها فلسفة. يزعم مناصرو أطروحة «السينما كفلسفة» أن أنواعًا معينة من الأفلام قادرة على تجسيد التجارب الفكرية الفلسفية (وارتنبيرج 2007)؛ أو أن السينما يمكنها التفلسف حول مجموعة متنوعة من الموضوعات، من بينها التأمل في وضعها الخاص بأساليب تضاهي أساليب الفلسفة (موهال 2002، 2008)؛ أو أن لدى السينما أساليب شعورية خاصة للتفكير تبدّل من الطريقة التي نختبر بها الفلسفة (فرامبتون 2006). على النقيض من ذلك، يدفع نقاد فكرة السينما كفلسفة بأن المزاعم السابقة مجازيةٌ ليس إلا؛ إذ يرى أولئك النقاد أن السينما فن روائي بصري، ولهذا لا تقدر على طرح الأسباب أو بدء نقاشات واستنباط استنتاجات، وبالتالي لا يمكن اعتبارها «فلسفية» بالمعنى الدقيق للكلمة (باجيني 2003؛ راسل 2006)؛ وحتى في حال وجود جوانب فلسفية لأحد الأفلام، فإنها عادةً ما تكون خاضعة لأهداف الفيلم الفنية والبلاغية نتيجة غموض السرد السينمائي (سميث 2006). من ناحية أخرى، يزعم النقاد أن أي فلسفة مستخلصة من الأفلام إما أن تكون ناتجة عن الخبرة الفلسفية لمفسر الفيلم أو تنحصر في التعبير عن مقصد جمالي صريح من جانب صانع/صانعي الفيلم (ليفنجستون 2006، 2009ب). لكن مشكلة تلك المزاعم تكمن في أنها غالبًا ما تفترض تصورًا اختزاليًا أو محدودًا للغاية لما تعتبره فلسفة أو تعجز عن تأمل السبل المتنوعة للربط بين السينما والفلسفة أو بين الفلسفة والفن عمومًا. ومن جانبي، أرى أن السبيل الأكثر فعالية لاستكشاف فكرة السينما كفلسفة هي الدعوة إلى إعادة التفكير في العلاقة الهرمية بين الفلسفة والفن. فلقاءُ السينما بالفلسفة يدعونا إلى استكشاف طرق جديدة قد نتمكن عبرها من تجديد وتحويل فهمنا التقليدي للفلسفة وانفتاحنا الجمالي على أنواع جديدة من التجارب.

مشاهد من حياة زوجية: ماريان ويوهان

يبدأ فيلم «مشاهد من حياة زوجية» (Scenes From a Marriage, 1973) لإنجمار بيرجمان بمشهد لزوجين ميسوري الحال من الطبقة البرجوازية، وهما ماريان [ليف أولمان] ويوهان [إيرلاند جوسيفون]، بينما يستعدّان لالتقاط صورة عائلية مع بناتهما. ترشدهما مساعدة المصور في مرحٍ حول اتخاذ الوضعية المناسبة للكاميرا، بينما يبدوان لنا زوجين بلغا درجة من النجاح يُحسدان عليها بعدما تمكّنا مع الوقت من تجاوز اختلافاتهما الشخصية وتحقيق التوازن بين طباعهما حيث العقلانية الواثقة لدى يوهان تلطّفُ من حدتها رقّةُ ماريان وحنانها. يُجسّد ماريان ويوهان صورةً للسعادة الزوجية بينما يقفان أمام الكاميرا، لا يناقضها سوى إيماءات ماريان المتوترة وما تعكسه من ضيق بادٍ وسخرية يوهان المبالغ بها. وفي مثال رائع على عملية إعداد المشهد السردي، تتحول المساعدة في سلاسةٍ بالغةٍ من مصورة فوتوغرافية إلى المحاور/ أو المخرج في فيلم وثائقي، وتطلب منهما أن يصفا نفسيهما وعلاقتهما. يشرع يوهان، وهو أستاذ جامعي بارز في مجال نطلق عليه اليوم علم النفس المعرفي، في سرد مناقبه العديدة بنبرة نصف ساخرة (فهو فائق الذكاء، يعي ويهتم بمشكلات المجتمع ويُعدّ أحد أعمدته، وأب متفانٍ، وزوج من الطراز الأول)، أما ماريان، المحامية المتخصصة في قانون الأسرة، فلا تعرف ماذا تقول، وتصف نفسها بلا اهتمام، بل على نحو يكاد يمحو شخصيتها، بأنها متزوجة من يوهان وأم لابنتين[1]. وبينما يألفان وضعهما المصطنع نسبيًا حيث تعاينهما عدسات الكاميرا (الكاميرا داخل العالم السردي للفيلم والتي لا تظهر في المشهد، والكاميرا السينمائية التي تتأمل الذات)، يبدآن في سرد البدايات البسيطة لعلاقتهما العاطفية. فزواجهما يعتمد على مشاعر المواساة المتبادلة بين عاشقين خاب أملهما وأصبحا يجدان السلوى والعزاء في رفقة بعضهما، لكن علاقتهما عاجزة عن تجاوز، كليًا، إحساس المصادفة الذي يرمي بظلّه على صورة نجاحهما الشخصي كزوجين. والإشارة الوحيدة على عدم توافقهما تظهر مع نهاية الحوار مع المصورة، وترتبط بموضوع الاختلافات المتبادلة بينهما. فعندها يترك يوهان فجأة يد ماريان مصرحًا بدعمه للنزعة الفردية التشاؤمية والواقعية الضجرة من

(1) يشبه يوهان وماريان في فيلم بيرجمان الزوجين اللذين نشاهدهما في فيلم «عدو المسيح» لفون ترير (2009)، حيث الزوج [ويليام ديفو] معالج نفسي معرفي، والزوجة [شارلوت جانزبورج] لا تجد هي الأخرى كلامًا تقوله في علاقتهما «العلاجية» التي تهيمن عليها الصدمة الجنسية/الزوجية.

الحياة، في حين تعبّر ماريان مجددًا وبهدوء عن إيمانها بالتعاطف الأخلاقي والحساسية العاطفية. وردها الرقيق والدمث يبدو في محله: «إذا كنا تربينا منذ الصغر على الاهتمام أكثر ببعضنا البعض، كان العالم ليصبح مكانًا مختلفًا حقًّا الآن».

إن تتابع المشاهد الافتتاحية لفيلم «مشاهد من حياة زوجية» هي بمثابة نموذج أخاذ على ما يطلق عليه مولهال «التفلسف السينمائي» (2008: 3-10). وبالإضافة إلى المناقشة بين ماريان ويوهان حول النزعة الفردية التشاؤمية في مقابل التعاطف الأخلاقي، ثمة تركيز على استمتاع المتفرجين باكتشاف حقيقة هذين الزوجين، وما نوع التوتّرات التي تشوب علاقتهما؛ وثمة إثارة مرتبطة بعدم موثوقية تحليل الشخصيتين لذواتهما وبإظهارهما الصدق أو الإخلاص وباندماجنا في سيناريو «الحوار» السينمائي. والمشهد يُعدُّ كذلك نموذجًا لافتًا للنظر على «السينما عندما تتخذ «وضع الفلسفة»: إنها لحظة تأطير حيث يتشكك الفيلم في إمكانية تحقيق مشروعه، ألا وهو تقديم «صورة لعلاقة زوجية»؛ لحظة تجذب الانتباه إلى التناقضات التي تشير إلى ذاتها، وتنشأ عندما نضع أنفسنا في المأزق الذي تواجهه المصورة/ المحاورة/ المخرجة عندما تحفز أداءات من جانب الشخصيات أمام الكاميرا التي تكشف حقيقة من يقفون أمامها وتخفيها في الوقت نفسه. ولأن هذا الفيلم يتخذ وضع الفلسفة، فإنه يقدم طريقة موحية للتفكير في الزواج الحديث بين السينما والفلسفة. فبعدما كانت السينما والفلسفة عدوتين في السابق تحولتا إلى غريبتين لا تكترث إحداهما بالأخرى، فقد تعاونتا مؤخرًا، مثل شريكتين تمدُّ كل منهما الأخرى بالسلوى والعزاء في زواج مصلحة يتأرجح بين السعادة والاضطراب.

وقد أخذت دراسات السينما دفعة حيوية نظرية جديدة واعتبارًا فكريًا من الفلسفة التحليلية وعلم النفس المعرفي بعد انفصالها الأخير عن الإطار السيميائي-التحليلي النفسي المرتبط بنظرية الشاشة في السبعينيات. والفلسفة بدورها، إذ تواجه ما قد نطلق عليه أزمة منتصف عمر مكبوتة وتمعن التفكير في أهميتها الثقافية، وجدت في السينما مصدرًا تعليميًّا مفعمًا بالحياة، وفي دراسات السينما مجالًا تسوده الفوضى النظرية. ومن منظور الفلاسفة المتشكّكين، مثلت دراسات السينما فرعًا معرفيًّا واعدًا أفسدته «النظريات المهلهلة»، ومن ثم أضحى في حاجة ماسة إلى إعادة بعث انضباطية؛ وكأن دراسات السينما هي إليزا دوليتل -بائعة الورد النشيطة والجريئة التي لعبت

دورها أودري هيبورن في فيلم «سيدتي الجميلة»- التي تنتظر تلقي دروس تدريبية سلوكيّة على يد الأستاذ هيجنز المتكبر [ريكس هاريسون]، أي الفلسفة؛ فها قد وجدت الفلسفة تحديًا تعليميًا وتربويًا من المحتم أن يرفع من روحها المعنوية المتدنية! وقد نزعم أن الطرف الثالث في زواج المصلحة هذا هو النموذج الفكري المُزدرى المعروف بـ«النظرية الكبرى». فعلى الرغم من أن الفلسفة ودراسات السينما قد نبذاه على حدٍّ سواء، يظل له حضور مزعج يُهدّد على الدوام بتبديد إمكانية التقارب بين شريكين كانا سيظلان غريبين لولا ذلك (مثل بولا، عشيقة يوهان الغيورة في فيلم «مشاهد من حياة زوجية»، التي تكره النزاع لكن لا تسمح رغم ذلك ليوهان بزيارة ماريان وبناته). وعلى الرغم من الانفصال الصادم بين ماريان ويوهان وطلاقهما، يتمكّنان من الحفاظ على علاقة متقطعة، بل ومجزية أحيانًا، إذ يكتشفان شكلًا غير تقليدي من الحميمية في لقاءاتهما العرضية التي يداومان عليها طوال سنوات عديدة.

هل ينطبق الوضع ذاته على علاقة الزواج بين السينما والفلسفة؟ في هذا الفصل أتتبعُ هذا السؤال محللًا الاهتمام الذي حظيت به أطروحة «السينما كفلسفة»: أي فكرة أن السينما لا تكتفي بتأمل الموضوعات الفلسفية بل قادرة على ممارسة الفلسفة، بمعناها الأوسع، على نحو مستقل. قد يعتبر هذا الزواج زواجًا حقيقيًا، شريطة أن يُعترف بندية الطرفين، وأن اتحادهما يحافظ على اختلافاتهما المميزة. ومثل أي علاقة زواج، سوف يواجه زواج السينما والفلسفة مشكلات أقل حال الاعتراف بالسينما شريكًا مساويًا لكن مختلفًا، لا تلميذًا جامحًا أو طرفًا في مرتبة أدنى فكريًا.

أطروحة السينما كفلسفة

طالما اعتاد مجال الجماليات الفلسفية الاستخدام الجدلي للأعمال الفنية النموذجية بهدف شرح نقطة نظرية أو توضيح حجة ما، أو دعم مسعىً بحثيّ. ومعظم الدراسات في مجال فلسفة الأفلام المعاصرة تتبنى هذا الأسلوب، إذ عادةً ما يستشهد الفلاسفة بأفلام منتقاة بعناية في سياق مناقشة موضوعات ذات أهمية فلسفية. وفي الواقع تقبّل الفلاسفة منذ زمن فكرة أن الأفلام، مثل غيرها من الأشكال الفنية، قادرة على الإسهام في التأمل الفلسفي، سواء عبر شرح الأفكار الفلسفية أم تحرّي مواقف ومشكلات لها أهمية فلسفية عامة أو تقديم نقد وتحليل معقد على يد منظّرين مهتمين جديًا بما تتعرض له من قضايا.

لكن في العقود الأخيرة، طرح عدد من منظري فلسفة السينما أطروحة أجرأ، ألا وهي فكرة أن الأفلام لا تكتفي بتقديم شروحات تعليمية سهلة أو تحفيز مفعم بالحيوية على التأمل الفلسفي، بل في وسعها ممارسة الفلسفة مثل الفلسفة تمامًا لكن بطريقة تختلف عنها. ومن أشهر أنصار هذه الرؤية، أي أطروحة السينما كفلسفة، ستانلي كافيل (1979، 1981، 1996) وجيل دولوز (1986، 1989) وستيفن مولهول (2002، 2008) ودانيل فرامبتون (2006) وتوماس وارتنبيرج (2007)، على الرغم من أن كلًا من فلاسفة السينما أولئك يقدم تصورًا مميزًا خاصًا به من أطروحة «السينما كفلسفة»؛ وهي تصورات تتفاوت في جرأتها، وبعضها يتسم بالاعتدال، والبعض الآخر يعتبره فلاسفة آخرون تصورات زائفة.

إن إسهامات كافيل ودولوز، اللذين يعتبران مؤسسي منهج مميز في مجال السينما-الفلسفة، قد حمل رايتها مجموعة من الفلاسفة اللاحقين؛ من بينهم ستيفن مولهول، أحد أهم أتباع منهج كافيل، الذي طوّر تصورًا جريئًا خاصًا به من أطروحة «السينما كفلسفة» (2002، 2008). يرى مولهول أن الأفلام قادرة على التفلسف وتقديم «إسهامات حقيقية» للنقاشات الفلسفية المعاصرة، على غرار النقاش حول علاقة الهوية البشرية بالتجسيد (ويمدح مولهول رباعية أفلام «كائن فضائي» على إسهامها في هذا النقاش في كتابه «عن السينما» (2002). ونقتبس فيما يلي التصريح الأشهر الذي يوضح تصور مولهول «الجريء» حول فرضية السينما كفلسفة:

> «تلك الأفلام في نظري ليست مجرد توضيحات سهلة أو رائجة للآراء والنقاشات التي يطوّرها الفلاسفة على النحو السليم، بل أرى أنها تتأمل تلك الآراء والنقاشات وتُقيّمها بقدر ما تفكر فيها جديًا ومنهجيًا مثلما يفعل الفلاسفة تمامًا. تلك الأفلام ليست مادة خام للفلسفة ولا وسيلة لتجميل صورتها؛ بل هي تدريبات فلسفية، إنها صورة للفلسفة بينما تؤدي وظيفتها، للسينما بينما تتفلسف.» (مولهول 2002: 2).

أثار هذا الزعم عاصفة من الجدال والنزاع، فبينما أثنى بعض الفلاسفة على تأييد مولهول لـ«فتح الحدود» بين الفلسفة والفن، لا سيما الأدب والدراما والسينما، استنكر آخرون هذا الزعم مدعين أنه محاولة سفسطائية لرفع أشكال من الترفيه الجماهيري مشكوك في قيمتها إلى

المقام الرفيع للفلسفة الاحترافية (انظر باجيني 2003؛ راسل 2006). وكما سنرى لاحقًا، هاجم بايزلي ليفنجستون (2006) هذا الزعم مباشرةً في نقده الذي يقلل من أهمية فكرة السينما كفلسفة ذاتها. لكني ألاحظ ها هنا أن مولهول، مستلهمًا كافيل، يحثُّنا على تأمل مزايا الأفلام الشعبية واعتبار الأنواع الفنية أدوات للتأمل والاشتباك بل والنقاش الفلسفي كذلك، إذا نظرنا إلى تلك الأنشطة بمعناها الأوسع. وبناءً على ذلك يحلّل مولهول مطولًا رباعية أفلام «كائن فضائي» (1986) -التي تتضمن الفيلم الأصلي لريدلي سكوت (1979)، وفيلم «كائنات فضائية» (Aliens, 1986) لجيمس كاميرون، و«كائن فضائي3» (Alien3, 1992) لديفيد فينشر، و«انبعاث الكائن الفضائي» (Alien Resurrection, 1997) للمخرج جان-بيير جونيه- شارحًا أنها لا تقدم فحسب إسهامات جديرة بالملاحظة الفلسفية في فهمنا للهوية البشرية والتجسد والرعب والجنسانية والنوع والتكنولوجيا والطبيعة والفنائية، بل تشتبك كذلك في تأمُّلٍ ذاتي معقد ومتطور حول وضعها كسرديات خيالية سينمائية، وحول العلاقة بين الأفلام الأصلية والأجزاء اللاحقة لها، وحول مسألة الميراث الفني وأهمية «النجم» في سردية الفيلم وفي تلقي الجمهور للأفلام (2002).

في الطبعة الثانية من كتاب «عن السينما» (2008)، يطور مولهول هذا المبحث السينمائي-الفلسفي، ويوسع نطاقه عبر تقديم قراءة لفيلم «تقرير الأقلية» (Minority Report, 2002) للمخرج ستيفن سبيلبيرج، حيث يرى أن الفيلم يجسد تأملًا في مسألة الفاعلية الأخلاقية. يعتبر «تقرير الأقلية»، من منظور مولهول، استجابة، قائمة على التشويق وتجمع بين الخيال العلمي والجريمة، لتحدٍّ افتراضي بين مفهوم القدرية (العلمي/ الروحي) وإيماننا كبشر بأن المستقبل مفتوح أمامنا. وفي الوقت نفسه، يُعدّ الفيلم كذلك تأملًا أكثر شمولًا حول مستقبل السينما بوصفها «ذكرى عن المستقبل/ ذكرى مستقبلية» (ويطرح مولهول فوق ذلك تعليقًا مثيرًا للاهتمام عن الوضع المتناقض لتوم كروز كنجم مشهور وأشكال «العقاب» السينمائي الذي تتعرّض له شخصيته النرجسية على الشاشة بَشكل دوري). كذلك يحلل مولهول تفصيلًا ثلاثية «مهمة مستحيلة» (Mission: Impossible، إخراج براين دي بالما (1996)، وجون وو (2000) وجيه جيه أبرامز (2006)، بالترتيب) مستكشفًا التحولات المعقدة التي تخوضها شخصية توم كروز في علاقتها مع الشخصية السينمائية التي يلعبها، وسيماء الوجه البصرية، والأداء الجسدي، وآليات تحويل الأعمال/

العوالم التليفزيونية إلى أخرى سينمائية. والسؤال حول ما إذا كانت هذه الثلاثية السينمائية المبهرة أسلوبيًا والمشحونة حركيًا والمعقدة على مستوى النوع الفني جديرة بالتأملات النقدية البصيرة التي يطرحها مولهول يظل سؤالًا متروكًا للقارئ أو للمشاهد المتابع لسلسلة أفلام «مهمة مستحيلة».

وبوجه عام، يرى مولهول أن العلاقة بين السينما والفلسفة قد تتّخذ ثلاثة أشكال على الأقل، وقد تتواجد جميعها في الأفلام المعقدة فلسفيًا: (1) قد تفكر الأفلام مليًا في فهمنا للقضايا أو الإشكاليات الفلسفية البارزة أو تساهم فيها أو تطرحها للتساؤلات (الأفلام تتفلسف)؛ (2) قد تطرح الأفلام أسئلة حول طبيعة الوسيط السينمائي على نحو يشبه الفلسفة أو تستكشف هذا الوسيط (فلسفة السينما)؛ (3) تستطيع الأفلام تأمل شروط الإمكانية الخاصة بها أو وضعها كسرديات خيالية سينمائية، كأن تكون الأفلام على سبيل المثال سلسلة من الأجزاء المكملة ضمن إطار نوع فني موروث («الأفلام في وضع الفلسفة») (2002، 2008: 1-11). ينبغي لنا ملاحظة أن هذه الأشكال لا تفصل بينها فروق حاسمة وواضحة، وأن الأفلام التي تعتبر «فلسفية» غالبًا ما تنخرط في هذه الأشكال الثلاثة من التأمل الفلسفي. أحد أهم محاور الفلسفة-السينما حسب رؤية مولهول المستلهمة من فكر كافيل تتركز في أن تلك المزاعم لا ينبغي الدفاع عنها عبر النقاشات العامة حول «أطروحة السينما كفلسفة»، بل عبر التحليلات التفصيلية والتفسيرات النقدية للأفلام ذاتها. يرى مولهول، وكذلك كافيل، أن هذه السبيل هي السبيل الوحيدة لمناقشة المزاعم المطروحة حول المغزى الفلسفي لتلك الأفلام أو التجادل بشأنها أو الدفاع عنها (على سبيل المثال، هل تطرح تلك الأفلام أفكارًا تأملية حول «جدلية التجديد والابتكار وميراث التقاليد» المتأصلة في تكوين الأجزاء السينمائية المتسلسلة).

يتذمر مولهول من غياب هذه المسألة بالأحرى عن أعين نقاده المتفلسفين الذين يصرون على اعتبار مقاربته السينمائية الفلسفية تطبيقًا لمنهجية منعزلة أو حجة نظرية مستقلة؛ من بينهم، على سبيل المثال، بايزلي ليفنجستون (2006) الذي يتجنّب أي اشتباك تفصيلي مع قراءات مولهول لرباعية أفلام «كائن فضائي»، مفضلًا عوضًا عن ذلك تفنيد مزاعم مولهول عبر طرح حجج عامة أو أشكال من النقد النظري (كما سأعرض بعد قليل). لكن من منظور مولهول فإن «أولوية التفاصيل المحددة» (2008: 129 ff) هي ما تهم في مجال الجماليات وفي فلسفة السينما

على وجه التحديد، على افتراض أننا نرغب في تقدير التعقيدات الجمالية للسينما حق قدرها والتفكر في احتمالية تمكّن الأفلام من التفلسف. إلا أن تحقيق ذلك يتطلّب أيضًا أن نتقبل فعل مساءلة الذات الذي تطلبه الفلسفة عمومًا من المجالات الأخرى ومن نفسها دون شك. وتلك المساءلة الذاتية، حيث تُوضع الفلسفة محل مساءلة عبر مواجهتها مع السينما، لا نجدها لدى نقاد المنهج الذي يتبعه مولهول من السينما-الفلسفة. ولا شك في أن «فلسفة السينما» الأكثر تقليدية تعتمد بالتأكيد على الحجج النقدية والمزاعم النظرية التي تهدف إلى مستوى أعلى من العمومية. أما، من الناحية الأخرى، فإن ممارسة السينما-الفلسفة لدى كافيل أو مولهول تستجيب على نحو جمالي إلى تفردات العمل وتطور ادعاءاتها الجدلية بناءً على النقد السينمائي المُشكل فلسفيًا (وذلك ما سأسعى لتقديم نموذج عليه في الجزء الثالث من هذا الكتاب).

أطروحة السينما كفلسفة: أطروحة جريئة أم معتدلة أم زائفة؟

من الانتقادات المتكررة لبعض المناهج التي تتناول العلاقة بين الفلسفة والسينما، والتي يعيد مولهول ذكرها، هي أنها تعتبر الأفلام «مجرد توضيحات» للأفكار الفلسفية، ومن ثم لا يمكن اعتبارها نماذج على السينما كفلسفة بالمعنى السليم. مع ذلك قدم توماس وارتنبيرج (2007: 32-54) حججًا مقنعة تفند الافتراض الزاعم أن التوضيح لا يُعدّ دورًا فلسفيًا مشروعًا في وسع الأفلام الاضطلاع به. بل ويزعم وجود عدة سبل قد تصبح الأفلام من خلالها فلسفية. فقد تقدم توضيحات نقدية لأطروحة فلسفية معقدة (على سبيل المثال، قد يعتبر فيلم «الأزمنة الحديثة» لتشارلي شابلن [1936] توضيحًا لنظرية ماركس حول مشكلة الاغتراب والاستغلال في المجتمع الرأسمالي) (وارتنبيرج 2007: 44-54)؛ أو تصوغ تجارب فكرية فلسفية معقدة (كأن يُعتبر فيلم «المصفوفة» للأخوين واتشاوسكي (1999) تجربة على الشكوكية المتطرفة التي طرحها ديكارت يخوضها كل من شخصيات الفيلم والمشاهدين كذلك) (وارتنبيرج 2007: 57-75)؛ أو تجادل ضد أطروحة فلسفية عبر تقديم نموذج سينمائي مناقض (كما في فيلم «إشراقية أبدية لعقل نظيف» لجوندري/كوفمان [2004] الذي يعتبر نموذجًا مناقضًا للفلسفة الأخلاقية النفعية) (وارتنبيرج 2007: 79-93)؛ أو قد توضح نظرية فلسفية وتطرح تجربة

فكرية سينمائية في آن واحد (كما في فيلم «الرجل الثالث» [The Third Man, 1949] لكارول ريد، الذي يعتبر استكشافًا لذكائنا الأخلاقي واستجابة نقدية لنظرية الصداقة التي طرحها أرسطو) (وارتنبيرج 2007: 94-116)؛ وقد تجسد أشكالًا متنوعة من التأمل الذاتي حول طبيعة الوسيط السينمائي (كما في الأفلام الطليعية البنيوية مثل «إمبراطورية» لوارهول [Empire, 1964] و«الوميض» [The Flicker, 1965] لطوني كونراد اللذين يضعان في الصدارة الخلفية التي عادةً ما تظل غير ملحوظة عند مشاهدتنا للأفلام (وارتنبيرج 2007: 117-132)). يتبنى وارتنبيرج منهجًا محليًا عمليًا، لا منهجًا عالميًا، إذ يزعم أن الرابط بين السينما والفلسفة يمكن شرحه عبر تنويعة من الحالات المحددة، موضحًا شتى السبل التي يمكن من خلالها عرض الفلسفة على الشاشة. رغم ذلك، يعتقد وارتنبيرج أنه ينبغي لنا رفض النسخ «المتطرفة» من أطروحة «السينما كفلسفة» التي يقدمها مولهول (والتي تقترح أن الأفلام تتفلسف «بنفس الأساليب التي يستخدمها الفلاسفة»)، والدفاع بدلًا من ذلك عن الادعاء الأكثر اعتدالًا الذي يرى إمكانية اضطلاع الأفلام بأشكال متنوعة من التحقيقات الفلسفية للسينما -عبر التوضيح ذي الدلالة، والتجارب الفكرية، والأمثلة المناقضة، والتأمل الذاتي- وبطرق تساهم في تدعيم فهمنا لكل من السينما والفلسفة.

رغم ذلك، لا يقتنع جميع فلاسفة السينما بأن الأفلام قد تكون فلسفية بالطرق التي يزعمها مولهول ووارتنبيرج. إذ صاغ بايزلي ليفنجستون على سبيل المثال نقدًا قويًا لفكرة السينما كفلسفة، مستهدفًا «الأطروحة الجريئة» على وجه التحديد، التي تزعم، حسب تعبيره، أن «الأفلام تقدّم إسهامات إبداعية إلى المعرفة الفلسفية، وأن هذا الإسهام يتحقق بوسائل ينفرد بها الوسيط السينمائي» (2006: 11). وبعدما طرح ليفنجستون هذا النقد للأطروحة الجريئة، لأنها تفترض إسهامًا سينمائيًا يفوق الوصف، ولا يمكن صياغته على نحو جدلي أو لأنها تتضمن محتوى فلسفيًا يعتمد أساسًا على أفكار فلسفية موجودة من قبل، عبّر عن دعمه لنسخة معتدلة من الزعم القائل بأن الأفلام قادرة على الإسهام في الفلسفة، إما بوصفها توضيحات تعليمية أو نماذج تحفز على الانخراط في التحليل الفلسفي الشاق (2006، 2008). نلاحظ ها هنا تركيز ليفنجستون على «المعرفة الفلسفية»، أي الجانب المعرفي من النظرية الجريئة، إلى جانب اشتراطه أن يكون هذا الإسهام خاصًا بالوسيط السينمائي حصريًا («فرضية الحصرية»)

(2006: 11-12). تشتمل النظرية الجريئة (المعرفية)، علاوة على ذلك، على مكونين محوريين: (1) تفصيل أي من القدرات الحصرية لدى السينما قادرة على تقديم إسهام مميز للفلسفة؛ (2) إصرار على أهمية واستقلالية هذا الإسهام المعرفي، الذي لا يقتصر على تقديم الأفكار أو الموضوعات الفلسفية العامة. في الواقع يرى ليفنجستون أن الصيغة المناسبة من أطروحة السينما كفلسفة تقرّ بما تقدمه السينما من إسهام مبتكر على المستوى التاريخي للنقاش الفلسفي المعروف حول موضوع معين وبقدرتها على تقديم هذا الإسهام على نحو مستقل، بمعنى أن نقل الإسهام الفلسفي لفيلم ما «لا يعتمد على شرح لاحق» (2006: 11).

بيت القصيد هنا هو أنه كي يستوفي الفيلم شروط الأطروحة الجريئة لا يكفي أن يكون مجرد شرح بارع أو توضيح جديد لموضوعات فلسفية مألوفة. واحتمالية تناول الفيلم لأفكار فلسفية معروفة -تتعلق بالأخلاق أو الوجود أو الحب أو الميتافيزيقا- لا تكفي كي يعتبر الفيلم فيلمًا فلسفيًا مستقلًا. بل عليه طرح مسائل أو مزاعم فلسفية مستقلة بأسلوب سينمائي مميز وأن يصوغ تلك المسائل أو المزاعم على نحو يتجاوز «مجرد الشرح» أو التثقيف التعليمي أو الملاحظات التافهة (وهي الحالات التي يزعم بعض النقاد أنها تنطبق على أفلام مثل ثلاثية «المصفوفة» أو رباعية «كائن فضائي»)[1].

على غرار وارتنبرج، يدافع ليفنجستون عن نسخة معتدلة من أطروحة «السينما كفلسفة»، لكنه يصر على امتلاك صانع الفيلم درجة أقوى من القصد الفلسفي. ويشدد، فوق ذلك، على أن هذا الإسهام الفلسفي المستقل لا بد أن يحقق طموحاته الفلسفية باستخدام وسائل سينمائية على وجه التحديد. هذا الشرط يرسم ليفنجستون تحته ألف خط كي يستبعد حالات الأفلام التي قد تعرض فيلسوفًا بينما يلقي محاضرة فلسفية؛ فتسجيلٌ فيلميٌّ من هذا النوع (كما قد نجد على موقع يوتيوب مثلًا) قد يجيد نقل محتوى فلسفي لكن هذا النقل لا يتحقق بوسائل ينفرد بها الوسيط السينمائي (فهذا المحتوى قد ينقل شفهيًا أو عبر تسجيل صوتي أو في نص مكتوب). ومن ثم يلخص ليفنجستون الأطروحة الجريئة حول السينما كفلسفة في العبارة التالية: إنها تشير إلى «فكرة أن الأفلام تقدم بالفعل إسهامات مستقلة ومبتكرة تاريخيًا إلى الفلسفة عبر وسائل ينفرد بها الوسيط السينمائي أو الشكل الفني» (2006: 12).

---

(1) يشير جوشوا شو (2009) أن هذا كان الانتقاد الرئيسي الذي وجهه جوليان باجيني لكتاب مولهول «عن السينما»؛ إذ لم يعتقد باجيني أن الأفلام عمومًا لا تقدر عن التفلسف (ويذكر هنا فيلم «راشمون» كوروساوا، وهو الفيلم المفضل لدى الفلاسفة) بل إن سلسلة أفلام «كائن فضائي» تحديدًا ليست أفلامًا فلسفية.

يرى ليفنجستون، بعدما وضع تعريفًا للأطروحة الجريئة، أنها تتصادم مع «إشكالية لا حل لها تتعلق بالشرح» وتتّخذ شكل «معضلة كارثية» (2006: 12)؛ فإما يكون المحتوى الفلسفي للفيلم غير قابل للشرح، وبالتالي يظل عصيًا على الوصف أو يُتعذر نقله، ما يفتح الباب أمام الشكوك حول وجوده من الأساس أو قابليته للفهم (بما أن قابلية النقل والمنطقية مطلوبان كي تعتبر فكرة ما فلسفية)، أو أن المغزى الفلسفي للفيلم يمكن شرحه، وفي تلك الحالة لا يصبح مقصورًا على السينما أو لا تربطه صلة ضرورية بالسينما باعتبارها وسيطًا فنيًا (وربما كان من الأفضل التعبير عنه فلسفيًا أي لغويًا). وحتى إذا خفّفنا من شرط الحصرية (الذي يحتم ضرورة التعبير عن الإسهام الفلسفي للفيلم على نحو يرتبط حصريًا بالوسيط السينمائي)، فإن هذا يفضي إلى تبسيط أطروحة «السينما كفلسفة»، ففي هذه الحالة قد يعتبر أي تسجيل سينمائي يصور فليسوفًا يقدم ورقة بحثية فلسفية أو ينخرط في مناقشة فلسفية (مثل الحوار الذي أجري مع الفيلسوف الفرنسي ألان بادبو على برنامج «هارد توك» المختص بالأحوال الجارية والذي يُذاع على تليفزيون هيئة الإذاعة البريطانية) نموذجًا على السينما كفلسفة[1]. ففي هذه الحالة لا يصبح المحتوى الفلسفي معتمدًا بأي حال من الأحوال على الوسيط السينمائي في نقله، بما أن التسجيل الصوتي أو النقل الكتابي قد ينقل المحتوى نفسه بالجودة نفسها.

وإذا رفض المرء هذا المنهج، وزعم، عوضًا عنه، أن الإسهام الفلسفي السينمائي السليم للأفلام يقاوم الشرح (وأنه يمكن الإشارة له لكن لا يمكن التعبير عنه بالكلمات)، فسوف تبرز الشكوك، على حد قول ليفنجستون، حول صحة الآراء الفلسفية التي يُزعم أن الفيلم يُعبر عنها. والحجج التي تستند إلى وجود صفات سينمائية يتعذر وصفها (ليفنجستون 2006: 13) لكن المشاهد ذا الخلفية المعرفية الفلسفية يفهمها، سوف تظل عرضة للشك إذا كان من المتعذر تفسيرها إلى حدٍّ أبعد عبر الاستعانة بأسباب أو جدالات تبرر المزاعم المطروحة. ومن ثم يظل هذا النوع من الاستبصار الفلسفي الباطني إما ذاتيًا مطلقًا أو دوغمائيًا يتعذر الدفاع عنه؛ وبالتالي لا يمكن تقديمه كدليل معقول يدعم «الأطروحة المعرفية القوية» التي تجادل أن الأفلام «قد تمتلك معرفة فلسفية متطورة حقًّا» (ليفنجستون 2006: 13) تتخذ شكلًا يعتمد حصريًا على الوسيط السينمائي.

---

(1) انظر: https://cutt.ly/Gj0fEVU
على وجه التحديد، يحدث الإسهام الفلسفي في هذه الحالة في سياق موقف إجراء الحوار، ولا يرتبط بأي خصائص سينمائية، ما يجعلنا نتساءل إلى أي مدى قد تعتبر اللقاءات الإعلامية، سواء مكتوبة أم مُصورة، وسيلة للتعبير الفلسفي. أشكر توم وارتنبرج على تنبيهي إلى هذه النقطة.

رغم ذلك قد يدفع المرء أن تلك الاستبصارات السينمائية يمكن بالفعل شرحها، حيث «الشرح» هو نتيجة «السعي نحو طرح بيان تفسيري أو التفكير في معانيها» (ليفنجستون 2006: 13). لكننا نقر في هذه الحالة بأن العلاقة بين السينما والفلسفة علاقة تضطلع فيها السينما بدورٍ يمكن الاستغناء عنه؛ بعبارة أخرى، ربما لا نحتاج إلى الاستعانة بالأفلام ذاتها بل قد نكتفي بالاعتماد على الشرح كي نكشف عن المحتوى الفلسفي. فحسب هذه الرؤية تبدو الأفلام معتمدة على اللغة كي تنقل أفكارها الفلسفية؛ بينما لا تحتاج الفلسفة إلى الأفلام كي تتمكن من تحقيق الشيء نفسه. ويترتب على ذلك أن تظل الفلسفة محتفظة بموقعها المتفوق معرفيًا (إبستمولوجيًا). لذا يعتقد ليفنجستون أن الفلسفة ترحّب باعتبار السينما سبيلًا لتقديم «توضيحات تعليمية مفيدة أو لاستحضار الاستدلالات الفلسفية التي نُشرت سابقًا» (2006: 13)، لكنها تعجز عن اعتبارها قادرة على التفلسف بطريقة خاصة بها. والفيلم الذي يحاول، مستعينًا بأسلوب معقد فنيًا، تقصي أفكار فلسفية أو استعراض حياة وأعمال أحد الفلاسفة -مثل فيلم «فتغنشتاين» للمخرج ديريك جارمان (Wittgenstein, 1993)- سوف يظل معتمدًا على «خلفية من أفكار مصوغة لغويًا يُستعان بها في خلق المغزى الفلسفي للفيلم وفي تفسير هذا المغزى على حدٍّ سواء» (2006: 13). وفي تلك الحالات، تظل الأفلام معتمدة اعتمادًا طفيليًا على الفلسفة، بينما تبقى الفلسفة موجودة وقادرة على تأكيد نفسها على نحو مستقل عن السينما (أو أي شكل فني آخر في الحقيقة). والدرس التشكّكي الذي نستخلصه من إشكالية الشرح القاضية هذه، حسبما يستنتج ليفنجستون، هو أن «إسهام العرض السينمائي إلى الفلسفة لا يمكن أن يكون مستقلًا ولا مبتكرًا من منظور تاريخي خلافًا لما تدّعي الأطروحة الجريئة» (2006: 14).

هل يعني هذا أن أفلاطون كان على حق عندما طالب بنفي الشعراء (أو صناع الأفلام) من المدينة التي تخضع لحكم العقل والمنطق؟ لا، ليس إلى هذا الحد. ففي الدراسة الأخيرة التي قدمها ليفنجستون حول أفلام إنجمار بيرجمان، يزعم أننا نحتاج إلى نبذ الأطروحة الجريئة فحسب؛ بعبارة أخرى، علينا نبذ أي شروط ترتبط بالحصرية فيما يتعلق بالإسهام الفلسفي للسينما، وأي قيود معرفية صارمة تتعلق بقدرة هذا الإسهام على تطوير المعرفة الفلسفية. والبديل السليم، كما يدعي ليفنجستون، هي أطروحة أكثر اعتدالًا حول «السينما كفلسفة»، نرفض بناءً عليها النبذ المتعجرف للسينما باعتبارها «مجرد أداة تفسيرية» لكن نتجنّب كذلك الادعاءات

الجريئة التي تزعم أن الأفلام قادرة على التفلسف بطريقتها الخاصة. وعوضًا عن ذلك، ينبغي لنا تقبل أن الرؤية الأكثر تواضعًا لدور السينما كمساعد كفء للفلسفة قادر على تقديم نماذج مفعمة بالحياة تنقل تثقيفًا تعليميًا أو تحاكي المادة المصدرية للإسهام المفاهيمي الذي يقدمه التحليل والنقاش الجدلي. هذا الاستنتاج «الانكماشي» نموذج جيد على ما قد نطلق عليه «الاضطهاد الفلسفي» للسينما؛ أي ميل الفلسفة المتأصل إلى إخضاع الفن باعتباره وسيلة أدنى من المعرفة تحتاج إلى أن تكملها الفلسفة نظريًا على نحو سليم (انظر سينربرنك 2010/ 2011). ففي الزواج المضطرب بين الفلسفة والسينما، «ترتدي[الفلسفة] البنطال» (أي تلعب دور الرجل على حد التعبير الفج لجيه إل أوستن)، وتحدّد شروط التفاعل وتحكم على قيمة شريكها السينمائي حسب معاييرها الفلسفية الخاصة.

ولكي يواجه ليفنجستون اتهامات الاضطهاد الفلسفي فقد أقر مؤخرًا باحتمالية تقديم الأفلام إسهامًا فلسفيًا متواضعًا خاصًا بها في حالات خاصة. فعبر تبنّي ما يطلق عليه أطروحة «معتدلة» (رغم كونها قوية جدًّا) و«قصدية» عن الفن (تزعم على وجه التحديد أن معنى العمل الفني يعتمد على فهم نوايا الفنان القابلة للإثبات)، يُحاجج بأن الأفلام يمكن اعتبارها قادرة على التفلسف شريطة أن نستطيع -باستخدام أدلة نصية يمكن التحقق منها أو أخرى مستقاة من سيرة صانع الأفلام وخارجة عن إطار الفيلم ذاته- إثبات أن المؤلف/المخرج قصد استكشاف أفكار فلسفية قابلة للتمييز بطريقة جادة فنيًا.

ودراسة الحالة التي يستشهد بها ليفنجستون في هذا المعرض هي سينما إنجمار بيرجمان، الذي طالما اعتُبر واحدًا من أكثر المخرجين الأوروبيين تأثرًا بالفلسفة. في الواقع فُسّرت أفلام بيرجمان عادةً على أنها تستكشف الموضوعات الوجودية بأسلوب سينمائي مميز وقورنت بفكر كيركجارد ونيتشه، ناهيك عن الأعمال الدرامية لأبسن وسترندبيرج. وإذا كان ثمة مرشح لا خلاف عليه للقب «فيلسوف السينما» -نستعير ها هنا عنوان دراسة إيرفن سينجر الفلسفية الأخيرة- فسيكون إنجمار بيرجمان دون شك.

إلا أن الإسهام المبتكر الذي يضيفه ليفنجستون إلى مجمل الأعمال النقدية التي تناولت بيرجمان يتركز في زعمه وجود بعض الأدلة التي تربط أفلام بيرجمان أو اهتماماته كفنان بفلسفة كيركجارد، مثلًا، أو الفلسفة الفرنسية الوجودية في حقبة ما بعد الحرب (سارتر وكامو). وعلى الرغم من وجود بعض الأدلة من حياة بيرجمان تشير إلى معرفته بتلك الأفكار الفلسفية،

يبدو أنه لم ينشغل كثيرًا بارتباط كيرجارد بـ«الهيجيلية الدنماركية»، حسب تعبير ليفنجستون، ولم يخرج في حياته سوى مسرحية واحدة لكامو (كاليجولا) في شبابه (وذلك باعتبارها تحريضًا معاديًا للمؤسسات) (2009أ: 1-560). وبالنظر إلى القدر الضئيل من الأدلة الخارجية القابلة للإثبات أو تلك المستمدة من حياة بيرجمان، فإن التفسيرات «الوجودية» النموذجية لأفلامه، أو حتى التفسيرات المسيحية-اللوثرية، تظل أكبر قليلًا من مجرد ظنون تكهنية أو افتراضات تفسيرية غامضة.

رغم ذلك ثمة مفكر زعم بيرجمان نفسه أنه تأثر به كثيرًا، وهو عالم النفس الفنلندي المغمور إينو كيلا، أحد أتباع المدرسة الوضعية[1]. في هذه الحالة يصبح لدينا دليل مثبت، حسب ليفنجستون، على أن الفنان تأثر بأعمال أحد الفلاسفة، وسعى عن عمد لتحقيق هذه الأفكار، فيمكننا التأكيد بثقة أن ما نراه هو نموذج حقيقي على السينما كفلسفة. ويستمد ليفنجستون تأكيدًا على هذا الزعم من أفلام بيرجمان التي تُظهر اشتباكًا معقدًا مع أفكار كيلا حول المصادر اللاعقلانية للرغبة والفعل وحول الصراع المتعذر اجتنابه والكامن في معظم العلاقات البشرية. من منظور ليفنجستون، تصبح أفلام مثل «الختم السابع» (The Seventh Seal, 1957) أو «مشاهد من حياة زوجية» أفلامًا فلسفية بقدر ما تعتبر جهودًا مقصودة للتعبير عن، أو حتى تجاوُز، أفكار فلسفية استمدها بيرجمان من دراسته لكيلا (2009ب).

يثير «الاقتراح المعتدل» الذي يطرح ليفنجستون مجموعة من الاعتراضات نعرضها ها هنا. أوّلها هو التفسير «القصدي» بالغ التطلب للأعمال الفنية التي يناقشها في رؤيته. فالمعنى الفني (والفلسفي) لدى ليفنجستون يترسخ حصريًا في نوايا المؤلف العلنية؛ لكن هذه الرؤية تتجاهل الأبعاد التاريخية-الثقافية والسياقية لإنتاج العمل، فضلًا عن الدور النشط الذي يلعبه المشاهدون والنقاد في تفسير هذا العمل. أما الاعتراض الثاني فيتعلق بنبذ ليفنجستون لاحتمالية ظهور «القصدية» ضمن العمل نفسه؛ أي أننا قد نعزو قصدًا فنيًا أو فلسفيًا إلى عملٍ ما كي نستوعب بنيته أو عناصره الموضوعية أو السردية أو السينمائية. وقد نفعل ذلك (وغالبًا لا يكون أمامنا خيار آخر إذا أردنا تفسير هذا العمل) بغضّ النظر عما إذا كان في وسعنا

(1) كتب بيرجمان عام 1957 تمهيدًا للترجمة الإنجليزية لسيناريو فيلم «فراولة برية» (1957) جاء فيه: «على المستوى الفلسفي ثمة كتاب كان أثره علي هائلًا وهو كتاب «علم نفس الشخصية» لإينو كيلا. وأطروحته الزاعمة أن الإنسان يحيا حسب ما تملي عليه احتياجاته، الإيجابية و السلبية، فقط كانت صادمة بالنسبة لي لكنها حقيقية لدواعي الأسف. وقد بنيت السيناريو على هذا الأساس» (مقتبسًا في ليفنجستون 2009أ: 562).

إثبات أن صانع الفيلم (أو كاتب السيناريو) قصد صراحةً طرح قضية فلسفية أو تجسيد فكرة فلسفية. وثالثًا، يفترض ليفنجستون أن صناع الأفلام أو الكتاب المسرحيين أو الروائيين لا يسعهم سوى تبني أو ترجمة أو تطبيق الأفكار الفلسفية المستمدة من قراءاتهم لأعمال الفلاسفة المعترف بهم. وهذا الافتراض يتحاشى السؤال المتعلق بقدرة الأفلام على أن تكون فلسفية. لأن السؤال المطروح في هذه الحالة هو هل توجد طرق مستقلة تتمكّن الأفلام عبرها من «عرض الفلسفة». يزعم ليفنجستون أن الطريقة الوحيدة لفعل ذلك هي اعتبار السينما معتمدة على أفكار المؤلف الفلسفية، التي يحاول صانع الأفلام عرضها بعد ذلك؛ لكن هذا الزعم يحكم سلفًا على الطرق التي قد يتاح للسينما عبرها أن تكون، أو تعتبر، فلسفية على نحو مستقل، ومن ثم ينهي النقاش حول «جدال» السينما كفلسفة قبل أن يبدأ من الأساس.

هذه الاعتراضات تثير إشكالية أعم تتعلق بالطريقة التي ينبغي لنا اتباعها في معالجة علاقة السينما والفلسفة. فقد نتساءل على أي أسس ينبغي لنا قبول أن الإسهام الفلسفي لفيلم ما (أو أي عمل فني آخر) يعتمد على تحديد مصدر فلسفي قصد صانع الفيلم تجسيده بينما يُعدّ فيلمه. لِمَ نفترض أن الأفلام لا يمكن أن تصبح فلسفية إلا إذا استطعنا طرح تفسير نقدي لها يضرب بجذوره في موقف فلسفي مترسخ بالفعل؟ هل تصبح أفلام بيرجمان أقل فلسفية إذا أقررنا بأن أبسن وسترندبيرج كانا مصدرين فلسفيين ودراميين مهمين لأفلامه؟ حسب وجهة نظر ليفنجستون، يعتبر بيرجمان مخرجًا فلسفيًا نتيجة لتأثير كيلا عليه كفيلسوف، وبسبب توضيح بيرجمان لآراء كيلا النظرية. توجد قطعًا حالات أخرى أكثر وضوحًا تعكس تأثيرًا فلسفيًا مباشرًا على أعمال المخرجين، مثل تأثير الجدلية الماركسية-الهيجيلية على أفلام إيزنشتاين، والتأثير الماركسي البريختي في أفلام جودار، والتأثير الفرويدي-الكاثوليكي في أفلام هيتشكوك، والإشارات إلى فكر جان بودريار في فيلم «المصفوفة» للأخوين واتشاوسكي (انظر كونستابل 2009)، وغير ذلك. مع هذا يرى ليفنجستون أن قلة قليلة من صناع الأفلام يستحقون وصف فلاسفة سينمائيين، إذ يندر أن نجد استشهادًا صريحًا بمصادر فلسفية أو تجسيدًا لها في الأفلام.

من ناحية أخرى، ليس من المستحيل العثور على مخرجين يستحقون هذا اللقب. فبعض الفلاسفة يعتقدون، على سبيل المثال، أن أفلام تيرانس ماليك -الذي درس على يد ستانلي كافيل، وترجم أعمال مارتن هايدغر وأحد

الأتباع المعاصرين للفكر الفلسفي المتعالي الأمريكي- يمكن اعتبارها أفلامًا فلسفية لأنها تجسد موضوعات ظاهراتية ووجودية وأخرى تنتمي للفلسفة المتعالية (انظر كليوس 2003؛ دايفيز 2009ب؛ فورستينا وماكيفوي 2007؛ سيلفرمان 2003). لكن إثبات أن بيرجمان تأثر بفلسفة كيلا، أو أن أفلام ماليك تستدعي موضوعات من فكر هايدغر لا يعني أن تلك المصادر الفلسفية تحدد معنى الأعمال المتميزة لهؤلاء المخرجين أو إسهامها الفلسفي. بل نرى أن الإنجازات الفلسفية والجمالية للعمل تكمن في قدرة الفنان على التطويع الإبداعي للمصادر الثقافية المتوارثة وإعادة صياغتها. إن المسألة لا تتعلق بـ«أصل» التأثير الفلسفي بل بـ«أصالة» المعالجة السينمائية للأفكار المتوارثة ثقافيًا. والإسهام الفلسفي المستقل والأصيل للأفلام لا يكمن في الاكتشاف النقدي للنوايا الفنية، بل في «التحويل الجمالي» لتلك النوايا.

يمكن تفسير فيلم «القناع» (Persona, 1966) لبيرجمان على أنه فيلم وجودي، في رأيي، لا لأن بيرجمان قرأ أعمال كيلا وتأثر بها، بل بسبب ما تتسم به معالجة بيرجمان الجمالية للموضوعات الوجودية من أصالة، ويظل هذا قائمًا بغض النظر عما إذا كان صانع الأفلام عبّر عن أي نوايا فلسفية من هذا النوع (ويرفض الكثير من صناع الأفلام ذكر تلك النوايا)، أو في حالة كون المصادر الفلسفية غائبة أو مشكوك فيها أو غامضة (وهو الوضع عادةً عند تفسير نوايا الفنانين). إن محاولة ليفنجستون لترسيخ الإسهام الفلسفي للفيلم في مقاصد صانعه هي نقد سينمائي فلسفي يتنكّر في صورة حجة نظرية. ولدواعي المفارقة، تلك هي إحدى الأخطاء النظرية التي انتُقدت «النظرية الكبرى»، المهمشة للغاية، بشدةٍ عليها.

أزمة زوجية: إنقاذ أطروحة السينما كفلسفة

يوجد عدد من الردود المبدعة على نقد ليفنجستون لفكرة السينما كفلسفة. على سبيل المثال، يقبل أرون سمتس الشروط الأساسية في حجة ليفنجستون، لكنه يدافع عن نسخة معدلة من «الأطروحة الجريئة» حَول السينما كفلسفة (2009أ)، زاعمًا أن مشكلة الشرح المتعذر حلها التي يطرحها ليفنجستون قابلة للحل شريطة أن نقبل تصورًا أوسع لما يعتبر إسهامًا فلسفيًا بارزًا (أي زعم أن الأفلام قادرة على تقديم «أسباب لتصديق» حجة فلسفية ما، وأنها تفعل ذلك عبر وسائل سينمائية تحديدًا، بدلًا من إصرار ليفنجستون على ضرورة تقديمها «إسهامًا مبتكرًا

[صعبًا نظريًا] على المستوى التاريخي للمعرفة الفلسفية»). يتفق سمتس مع وارتنبيرج (2007) على أن الأفلام قد تقدم إسهامات بارزة في فهمنا للإشكاليات والحجج الفلسفية عبر التجسيد المبتكر للتجارب الفكرية المعقدة والاستخدام الإبداعي لتلك التجارب. هذا التجسيد المبتكر يمكّننا من وضع بديهياتنا موضع الاختبار، واكتشاف أوجه عدم الاتساق في افتراضاتنا أو قناعاتنا، وقد يقدّم نماذج مناقضة لمزاعم أو حجج نظرية. رغم ذلك، يرى سمتس أن موقف «السينما كتجربة فكرية افتراضية» لا يزال عرضة للاعتراض القائل بأن المتفلسف في هذه الحالة ليس الفيلم بل مفسر الفيلم (على سبيل المثال، مفسر الفيلم هو من يطرح تفسيرًا لفيلم «المصفوفة» يوضح كيف أن السيناريو الخيالي المقدم في الفيلم ربما يستخدم في جدال فلسفي حول الشكوكية)[1].

يدافع سمتس عن نسخة من «الأطروحة الجريئة» زاعمًا أن في وسعنا إظهار كيف تتمكن بعض الأفلام من إنتاج حجج فلسفية شريطة أن نقبل تعريفًا واسعًا بما فيه الكفاية للحجة الفلسفية، ويقترح أن تعتبر الحجة سلسلة من الأفكار المصوغة التي تطرح أسبابًا تدعم استنتاجًا ما (2009أ: 413). والمثال المناقض الذي يطرحه سمتس كدراسة حالة على السينما إذ تتفلسف هو تسلسل المشاهد المعروف باسم «الدين والدولة» في فيلم «أكتوبر» (October, 1922) لسيرجي إيزنشتاين، وهو تتابع يقدم، عبر استخدام إيزنشتاين للمونتاج الفكري-الجدلي الشهير، حجة تناظرية تتعلق بخواء المعبودات الدينية عبر الثقافات المختلفة، ومن ثم يطرح أسبابًا تدعم الاستنتاج المادي-الإلحادي الذي يستهدفه التسلسل (2009أ: 17-414).[2] وعلى الرغم من أن سمتس يستخدم مثالًا مناقضًا مقنعًا لزعم ليفنجستون أن الأفلام لا تستطيع التفلسف، فإنه يقبل، دون نقد، مفردات رؤية ليفنجستون لـ«مشكلة الشرح»، لا سيما الزعم بأن الأفلام لا تكون فلسفية إلا إذا كان من الممكن شرحها باستخدام مصطلحات فلسفية مناسبة. يثبت سمتس أنه ليس حتميًا أن يترتب على حجة ليفنجستون استنتاج عجز الأفلام عن تقديم إسهام فلسفي عبر وسائل سينمائية، لكنه يُغفل تناول مسألة مدى معقولية رؤية الشرح الفلسفي التي تعتمد عليها حجة ليفنجستون.

(1) يغفل سمتس إمكانية أن «المصفوفة» تقدم بالفعل هذا النوع من التفسير ضمن السرد نفسه؛ أي أن المشاهد يخوض تجربة تشككية تنطوي على عدم يقين جذري بينما يشاهد الفيلم ويندمج مع المحاكاة الخيالية التي يقدمها للعوالم (داخل الفيلم). من هذا المنظور، يقدم الفيلسوف تعليقًا على فكرة طرحها الفيلم سينمائيًا لا تفسيرًا يتضمن عناصر تفسيرية غائبة عن الفيلم.

(2) يناقش شو كذلك هذا التتابع في سياقات نظرية مشابه (2008: 9-10).

الشرح الفلسفي: مشكلة أم هرطقة؟

أودُّ هنا أن أطرح تساؤلات حول مشكلة الشرح من منظور ليفنجستون (وهي عكس مسألة «هرطقة الشرح» التي عبر عنها كلينيث بروكس في مجال الشعر) وكذلك حول مفهوم العلاقة بين السينما والفلسفة الذي يفترضه هذا المنظور[1]. أحد أوجه الإشكال في حجة ليفنجستون تكمن في افتراضها أن العلاقة بين السينما والفلسفة علاقة معرفية في المقام الأول، أي تتعلق بقدرة الأفلام على تقديم إسهامات مستقلة لغويًا وخاصة بالوسيط السينمائي إلى «المعرفة الفلسفية» (2006: 15)، إسهامات ترتبط بقضايا راسخة مثل «الهوية الشخصية والحرية وما وراء الأخلاقيات، والمعضلات الأخلاقية وعلم المعرفة» (2006: 13). ويلاحظ مري سميث ووارتنبيرج وسمتس أن ليفنجستون يضع معايير مرتفعة للغاية للإسهام الفلسفي السينمائي (وكأن فيلما ما لا يعتبر فلسفيًا إلا إذا اعتبرت مجلة دولية رفيعة المستوى أن محتواه يصلح للنشر!). لِمَ نفترض أن إسهام الأفلام في الفلسفة يتعلق بالمزاعم المعرفية أو بتعزيز المعرفة الفلسفية فقط. فكما أشار ستيفن مولهول وغيره من الفلاسفة، الإسهام الفلسفي الذي تستطيع السينما تقديمه أقرب للعرض لا للقول، فهي تعكس جوانب مهمة من موقف ما أو مشكلة أو تجربة وتكشفها وتطرح تساؤلات حولها عبر إعادة وصف هذه الجوانب على نحو مفعم بالحيوية مستعينةً عادةً بالاستخدام الفني للسرد أو الأداء أو التجسيد السينمائي (المونتاج، الأداء، الأسلوب البصري أو التأمل فوق السينمائي). تساهم السينما في التشكك أو إظهار الإشكاليات في الافتراضات الأساسية التي نعتمد عليها عند تأطير حجج معينة أو طرح مزاعم فلسفية، سواء حول موضوعات معروفة عمومًا أم حول ما نفهمه عن السينما.

رغم ذلك تستحق مسألة الشرح مزيدًا من التأمل. يُعرّف ليفنجستون «الشرح» على أنه يقدم تفسيرًا لمعنى (فلسفي) للفيلم (2006: 13). يمكن اعتبار فيلمٍ ما فلسفيًا ويساهم دون شك في الفلسفة بقدر ما نستطيع شرح

(1) في كتاب «الجرة متقنة الصنع» عرض كلينيث بروكس نقده الشهير لـ «هرطقة الشرح»، زاعمًا أنه لا يجب شرح الشعر لتوضيح محتواه المفترض لأن هذا سوف يدمر الخصائص الجمالية والأدبية للعمل. وعلى النقيض من ذلك يرى فلاسفة مثل ليفنجستون أن الشرح هو على الأرجح الاستجابة الفلسفية الملائمة للعمل الفني الذي ينبغي ترجمة خصائصه الجمالية باستخدام مصطلحات الخطاب الفلسفي من أجل استخلاص محتواه الفلسفي لأغراض المناقشة. لكن هذا المنهج يغفل إمكانية ضياع شيء مهم، معنى جمالي مثلًا، في خضم «عملية الترجمة» هذه، وتلك النقطة تحديدًا تحتل مكانة محورية في الجدال حول فكرة السينما كفلسفة: هل توجد طرق للتفكير يمكن للسينما التعبير عنها لكن تعجز الفلسفة عن تناولها أو نقلها؟

محتواه في إطار تفسير فلسفي مناسب. لكن إذا اعترفنا بتلك الإمكانية، فسوف نصطدم بأطروحة «الحصرية»، وهي الرؤية التي ترى أن الإسهام الفلسفي قيد النقاش لا بد أن يُنقل عبر وسائل سينمائية حصرية. والموقف البديل الذي لجأ إليه ليفنجستون، كما عرضنا سابقًا، هو الاعتراف بأن بعض الأفلام يمكن اعتبارها فلسفية شريطة أن تثبت وجود نية لتجسيد فكرة فلسفية معروفة لدى صانع الفيلم (كما في مثال بيرجمان وكيلا).

فلنتأمل ها هنا بعض الأمثلة المهمة على الشرح الفلسفي: يزعم ليفنجستون أن «أفلام بيرجمان تذخر بخصائص شكّلتها رؤية للّاعقلانية والصراع البشريين دوّنها كيلا في أطروحته عن علم النفس الفلسفي» (2009أ: 7-566). ويزعم أندراس بالنت كوفانش أن أفلام المخرج الروسي تاركوفسكي تعبر عن تراث الفلسفة الشخصانية المسيحية الروسية (كما نجده لا سيما في أعمال نيقولا بيرديائيف)؛ إن السينما من منظور تاركوفسكي «أداة قوية ونابضة بالحياة لتجسيد الصراع الذي يواجه الشخص الروحاني كي يسود في عالم حيث كل شيء، من السياسة إلى العلم إلى ثقافة الاستهلاك، ينكر عليه وجوده» (كوفانش 2009: 590). نجد مثالًا آخر من هذا النوع في فيلم «العوائق الخمس» للمخرج لارس فون ترير (The Five Obstructions, 2003)؛ حيث نشاهد صانع أفلام/شخصية متمرد يدعى «لارس فون ترير» (يقوم بدوره المخرج نفسه) يتحدى أستاذه في الإخراج «يورجن ليث» (الذي يقوم ليث بدوره) أن يعيد تصوير أحد أفلامه التجريبية المبكرة (وهو فيلم «الإنسان الكامل» [The Perfect Human] الذي أخرجه ليث عام 1967) وفقًا لقواعد، أو «عوائق»، بالغة التطلب والقسوة تفرضها عليه شخصية فون ترير، بينما تصور شخصية «فون ترير» نفسها الفيلم الخامس والأخير لشخصية «يورجن ليث». تشرح ميتي يورت فيلم «العوائق الخمس» زاعمةً أنه يطرح «إثباتًا للأطروحة الفلسفية التي ترى أن الإبداع يستطيع أن يجد سبيلًا حتى في ظل وجود قيود» (يورت 2009: 637).

في كل حالة من الحالات السابقة، لدينا شرح فلسفي للعمل السينمائي، شرح «يترجم» مغزى العمل الفلسفي أو إسهامه في خطاب فلسفي أو أطروحة معروفة. إن ما يطلق عليه ليفنجستون «شرحًا» هو إذن مرادف للـ«تأويل» الفلسفي؛ إنه سبيل يدعي فهم «الجوهر» الفلسفي للفيلم قيد النقاش وترجمته. لكن كيف نقرر صحة ذلك الشرح الفلسفي؟

أود أن أطرح ها هنا حجة عامة تتعلق بمشكلة الشرح في الحالات التي نهتم فيها بفكرة «السينما كفلسفة». إن الادعاء بأن هذا النوع من الشرح قادر بسهولة على تحديد وفهم الإسهام الفلسفي لأحد الأفلام ليس ادعاءً بديهيًا أو لا خلاف عليه. وينطبق هذا سواء قررنا اعتبار هذا الشرح ينتهك «أطروحة الحصرية» (كما يزعم ليفنجستون)، أو يؤكد على الإسهام الفلسفي للفيلم (كما يعتقد سمتس). فنحن لا نتناول ها هنا زعمًا جدليًا بل اقتراحًا تأويليًا: لأن «الشرح الفلسفي» ليس زعمًا نظريًا يتناول المحتوى الفلسفي لفيلم ما، بل هو زعم تفسيريّ أو مثال على النقد السينمائي الفلسفي. وتلك التفسيرات الفلسفية يمكن تحديها والطعن عليها؛ وثمة عدة طرق يمكن من خلالها شرح الفيلم أو تفسيره، ولا توجد معايير واضحة نستطيع استخدامها للاختيار بين التفسيرات الفلسفية المتنافسة. يوحي هذا ضمنيًا بأن مسألة الإسهام الفلسفي لفيلم ما، بل وفكرة السينما كفلسفة في حد ذاتها، تعتمد على التأويلات الفلسفية للأفلام قيد النقاش. لا يسعنا سوى «إظهار» ما إذا كان فيلم ما يقدم إسهامًا فلسفيًا عبر طرح تفسيرات للفيلم قيد النقاش تتسم بكونها منفتحة على المستوى الجمالي، ويمكن الدفاع عنها على المستوى التأويلي، وأصيلة على المستوى الفلسفي[1]. إن أطروحة «السينما كفلسفة» ليست قضية جدال نظري (تتعلق مثلًا بالمفارقات الكامنة في الشرح الفلسفي) بل هي مسألة تختص بالتأمل النقدي والنقاش الجدلي حول التفسيرات المتنافسة للأفلام ذات الصلة.

خلاصة القول، الطريق الوحيد لتبرير أن فيلمًا ما قد مارس الفلسفة أو وضح فكرة فلسفية أو وُجد في وضع لا يختلف عن وضع الفلسفة هو عبر التفسير الفلسفي الجدلي لهذا الفيلم. ومن ثم، فإن إثبات صحة أطروحة «السينما كفلسفة» يعتمد على قبولنا لذلك التفسير، أو ممارسة النقد الفلسفي الذي يتناول مزايا التفسيرات المتنافسة؛ ولكي نفعل ذلك، لا بد لنا من الاشتباك مع المعايير التأويلية والجمالية وغيرها من المعايير ذات الصلة التي تقع خارج نطاق الجدال الفلسفي الضيق. وفي النهاية، لا يسعنا سوى الدفاع عن أطروحة «السينما كفلسفة» عبر وسائل متعددة الاختصاصات أي عبر طرح تفسيرات فلسفية جدلية بدلًا من الاعتماد

(1) تلك هي الميزة الحقيقية لدراسة ليفنجستون (2009ب): القراءات الفلسفية الإبداعية لأفلام بيرجمان التي تنجح في تقديم حجج تثبت أن بيرجمان فيلسوف سينمائي أكثر مما تنجح في ترسيخ أفلامه فلسفيًا في نظريات كيلا.

فحسب على الحجج العامة. وعبر ذلك نعيد تأكيد مزاعم مولهول حول «أولوية التفاصيل المحددة» في ممارسة السينما-الفلسفة وندافع عنها.

وهكذا نجد أن فكرة السينما كفلسفة تطرح سؤال ما الذي يُعتبر «فلسفة». إنها تدفعنا إلى النظر في الطرق التي قد تساعدنا المواجهة بين السينما والفلسفة من خلالها على التخلص من التحامل الأفلاطوني التقليدي ضد الفن. رغم ذلك يضيّع كثير من نقاد فكرة السينما كفلسفة فرصة التعامل مع الخلافات الزوجية الواقعة بين مجالي السينما والفلسفة. فمثل زواج يوهان ومريان، يظل الزواج بين السينما والفلسفة هادئًا ومنظمًا وآمنًا، شريطة أن يهمن أحد طرفي العلاقة على الأجندة المعرفية للطرف الآخر أو يحدد شروط التفاعل (التفسيري) الخاص به. وتلك شروط لا يمكن أن تضمن حياة زوجية هانئة! رغم ذلك فإن المواجهة بين السينما والفلسفة تفتح الباب كذلك أمام إمكانية أخرى ألا وهي إعادة ابتكار العلاقة بين المجالين والإطاحة بالهرمية التي تحدد شكلها وتحرير كلا الطرفين عبر تلاقٍ حقيقي بين العقول. كيف يبدو هذا الاجتماع الموفق بين السينما والفلسفة؟ هذا ما نحاول الإجابة عليه في الجزء الثالث من هذا الكتاب[1].

(1) أود أن أشكر توم وارتنبرج على تعليقاته المفيدة على المسودة الأولية من هذا الفصل.

الجزء الثالث:
التفكير السينمائي

بعدما تناولنا النقلة المعرفية-التحليلية (الجزء الأول)، واستعرضنا المناهج الجديدة التي تميّز فلسفات السينما المعاصرة (الجزء الثاني)، يحاول الجزء الثالث من هذا الكتاب تطبيق منهج السينما-الفلسفة الذي استكشفناه في الفصلين السابقين. تركز السينما-الفلسفة على أهمية الاستجابة الجمالية إلى أفلام بعينها وتدافع عن المزاعم النظرية التي قد يطرحها المرء، أيًا كان نوعها، فيما يتعلق بأشكال القراءات السينمائية-الفلسفية التي يقدمها. استرشد ها هنا، كما وضحت في الفصل السادس، بفكرة مولهول حول «أولوية التفاصيل المحددة» (2008: 129 ff)، التي ترى أن الآراء المطروحة ضمن إطار السينما-الفلسفة لا يجب أن تعتمد كليًا على الأسس النظرية بل تتطلّب، مثلما دعا كافيل أيضًا، الالتجاء إلى النقد السينمائي الفلسفي (1981: 1-24؛ 1996: 3-45)؛ أي النظر إلى التفاعل الجمالي الذي يشعر به المرء حيال أفلام معينة من منظور التأمل الفلسفي. وأعتمد هنا أيضًا على فكرة دولوز التي تزعم أن السينما بوسعها إحداث «صدمة في الفكر» (1989: 189-224)؛ أي إنها تقوم بنوع من التفكير السينمائي المعتمد على الصور الذي يتحدى الفلسفة ويقاومها ويدفعنا إلى التفكير كرد فعل على ما يمكّننا الفيلم من الإحساس به، لكن دون أن تختزل السينما إلى مجرد تصور لأطروحة أو بنية فلسفية. وهذه الأفكار مجتمعة تُقدم دليلًا إرشاديًا واعدًا للغاية لممارسة ما أطلق عليه السينما-الفلسفة (الرومانتيكية).

وعلى الرغم من أن كافيل ومولهول (بالإضافة إلى بيريتز 2008) قد اختارا أنواعًا فنية رائجة وأفلامًا ذات شعبيةٍ مادةً لقراءاتهما الفلسفية، فقد قررت اختيار أفلام تنتمي على نحو أوضح إلى فئة الأفلام الفنية/ الهجينة (أي التي تجمع بين نوعين فنيين أو أكثر) مثل «إنلاند إمباير» لديفيد لينش (2006) و«عدو المسيح» للارس فون ترير، و«العالم الجديد» لتيرانس ماليك (2005). قد يعترض ناقد ما على اختيار «أفلام فنية» دون بقية الأفلام، بزعم أني أُحرف العلاقة بين السينما والفلسفة بحيث تميل نحو «الفلسفة» عبر التجنُّب النخبوي المعتاد للحاجة إلى التعامل مع الأنواع الفنية والأفلام الرائجة. وقد يضيف أن تلك «النخبوية» تعيد ببساطة إنتاج نوع الاضطهاد الفلسفي للسينما الذي أزعم أن منهج الفلسفة-السينما قادر على محوه. وحتى إذا كنت قادرًا على إظهار أن بعض الأفلام قادرة على

ممارسة الفلسفة، مثل الأفلام الفنية التي ربما تطرح مزاعم فلسفية وربما لا، فإن هذا لا يثبت أن «السينما عمومًا» يمكن أن تكون فلسفية، وذلك حسب المفترض هو ما تهدف القراءات الفلسفية للأنواع الفنية والأفلام الرائجة إلى إثباته[1].

يدافع مولهول (2008)، على سبيل المثال، عن اختياره للأفلام التي تنتمي إلى الأنواع الفنية الشعبية والرائجة زاعمًا أنه إذا استطاع المرء إظهار أن أفلامًا مثل «المهمة المستحيلة» يمكن تناولها جديًا كفلسفة، فإن الزعم نفسه قد ينطبق على الأفلام والمؤلفين السينمائيين الذين ينتمون إلى «التصنيف الفلسفي» (على غرار بيرجمان وجودار وتاركوفسكي وأنطونيوني وماليك وأفلام مثل «راشمون» و«الخيط الأحمر الرفيع» و«تذكار» و «أن تكون جون مالكوفيتش» وغير ذلك). وعلى الرغم من أنني أتبنّى وجهة نظر مولهول، فليس ثمة سبب يدفعني إلى تجنّب تناول تلك الأفلام، لا سيما مع كونها من أكثر النماذج تعقيدًا وصعوبة واستحقاقًا للدراسة من السينما «الفلسفية»، ولا يوجد سبب يدفعني إلى افتراض أن أطروحة «السينما كفلسفة» لا بد أن تصبح زعمًا شاملًا متكاملًا. وفي الواقع قد لا توجد سوى نماذج فردية على الإخراج الذي يستثير أشكالًا «فلسفية» مناسبة من النقد. وعلى غرار القيمة الجمالية، قد تكون القيمة الفلسفية خاصية تقديرية، لا موضوعية، في الأعمال المفردة؛ أي مسألة تعتمد على التقدير والقبول عوضًا عن الاكتشاف والتحديد.

على أية حال، أُقرّ بوجود درجة من النخبوية (والنخبوية هي اتهام وعظي أكثر من كونها اعتراضًا فلسفيًا) في اختيار أفلام بعينها دونًا عن الأخرى؛ فالمرء لا يسعه مقاومة هذه الاختيارات عند وضع ذوقه الجمالي والفلسفي موضع التطبيق. لكن هذا الشكل من النخبوية شكلٌ تعدّدي ومنفتح؛ إنها نخبوية تركز على الإنجاز الفلسفي والفني والجمالي ولا تعتمد بالأساس على الاستبعاد الإيديولوجي الكريه. إذ يمكن تحقيق الإنجاز في الفن السينمائي بطرق متعددة وبأساليب كثيرة وفي أنواع فنية عديدة (من الأفلام العاطفية إلى الأفلام التجريبية، من أفلام الرعب إلى الأفلام الوَثائقية، من الأفلام الفنية التي تتأمل ذاتها إلى أفلام الحركة أو الخيال العلمي). علاوة على ذلك، كما يلاحظ كافيل (1979: 219)، الأفلام التي تأخذ من الوضع السينمائي موضوعًا لها تحظى بميزة فلسفية أو درجة

(1) للاطلاع على صور من هذا النقد الموجهة لمناصري أطروحة «السينما كفلسفة»، انظر مولاركي (2009، 4؛ 2011).

أكبر من فهم الذات مقارنة بالأعمال السينمائية الأخرى الأقل وعيًا بذاتها أو الأقل طرحًا للتساؤلات. ومن المنطقي أن تجد الأفلام التي تدعو المشاهد إلى التفكير والإحساس والتساؤل استجابة من قبل المشاهد لدعوتها.

أود أن أضيف أن تكريس الوقت والفكر لأفلام تسلك عن عمد السبل التي لم تُسلك كثيرًا من قبل، وتتشكك في الأعـراف الراسخة، وتجرب طرقًا جديدة للتفكير والإحساس تستدعي التأمل لهو قرار أخلاقي أيضًا من زاوية ما. ففي سوق اقتصادي وثقافي عالمي تهيمن عليه أنواع معينة من القصص أو وجهات النظر الأيديولوجية، يصبح تكريس الاهتمام إلى الأفلام الأكثر هامشية وتشككًا وجمالًا والأكثر تطلبًا من الناحية الفكرية مهمة لها هدف أخلاقي[1].

لِمَ اخترت هذه الأفلام الثلاثة تحديدًا موضوعًا لتحليل موسع؟ ثمة ثلاثة أسباب رئيسة: (1) هذه الأفلام يستكشف صناع الأفلام من خلالها السرد غير التقليدي وفي نفس الوقت يتفاعلون، تفاعلًا نقديًا إلى حدٍّ ما، مع التقليد الهوليوودي؛ (2) هذه الأفلام هي أفلام هجينة على مستوى النوع الفني (أي تمزج بين الأنـواع الفنية بطرق جديدة تطرح تحديات جمالية)، تستكشف كذلك تشكيلة متنوعة من القضايا أو الموضوعات ذات الأهمية الفلسفية من بينها وضعها الخاص كأعمال سينمائية؛ وأخيرًا (3) هي أفلام تعكس «مقاومة مدهشة للنظرية»، ما يجعلها حالات اختبارية مليئة بالتحديات يمكن استخدامها لاستكشاف أطروحة «التفكير السينمائي»، وهو نوع من التفكير الشعوري أو اللامفاهيمي القائم على الصور، والذي يقاوم التصنيف النظري أو الاستنتاجات المعرفية الحاسمة. والأفـلام الهجينة نوعيًا، التي تشمل الأفـلام الفنية والـسرد الـروائي ما بعد السينمائي، وأفـلام الجريمة الهوليوودية والرعب النفسي والأفـلام الرومانسية، تقدم نموذجًا ممتازًا لاستكشاف التفكير السينمائي عبر النقد الفلسفي-السينمائي المُفصل.

(1) وحقيقة أن «التصنيف الفلسفي» ظل ذكوريًا ومتمركزًا في الثقافة الأوروبية/الأنجلوفونية بشكل طاغٍ تُعد نقطة مهمة ها هنا. ولا يسع المرء سوى التلميح إلى إمكانية توسيع نطاق أنواع الأفلام والتقاليد والمؤلفين السينمائيين الذين يتصدرون صناعة الأفلام الفلسفية (مثل كاثرين بريا، إليخاندرو جونزاليس إيناريتو وكلير دينس وعباس كياروستامي وونج كار وي، على سبيل المثال وليس الحصر).

الفصل السابع

هوليوود في مأزق: فيلم «إنلاند إمباير» لديفيد لينش

هل بوسع الأفلام التفلسف؟ بذل الكثير من منظري السينما الفلسفيين مساعي جادة للإجابة على هذا السؤال (فرامبتون 2006: 183-203؛ وارتنبيرج 2007، مولهول 2008: 3-11، ff 129)، وتركزت معظم الجدالات النقدية حول المكانة الفلسفية للسينما الروائية (بوصفها توضيحًا للأفكار، أو تجربة فكرية افتراضية، أو تأملًا سينمائيًا ذاتيًا في الوسيط السينمائي، وما إلى ذلك). رغم ذلك قليل من الفلاسفة هم من تساءلوا حول إمكانية تحوُّل الطريقة التي نفهم بها الفلسفة نتيجة تواصلها مع السينما. لكن من منظور السينما-الفلسفة، يعتبر هذا السؤال واحدًا من الأسئلة الحاسمة التي يثيرها هذا اللقاء بين المجالين. ومن هذا المنظور، لا تطرح أعمال الفن السينمائي ادعاءات مجردة عامة مستخدمةً مصطلحات جدالية أو نظرية، بل تكشف جماليًا (أي سينمائيًا) عن جوانب جديدة من التجربة وتتشكك في العناصر المسلم بها من ممارستنا أو أطرنا المعيارية وتتحدى الطرق الراسخة للرؤية وتشق سبلًا جديدة للتفكير. والأبعاد الفلسفية للسينما، حسب هذه الرؤية، تُنفذ أو تُؤدى لا تُطرح أو تُثبت، ما يلمح ضمنيًا، كما ذكرت في الفصل السادس، أن مسألة «السينما كفلسفة» لا يمكن حسمها عبر الحجاج النظري فحسب. بل إن السبيل الوحيد للإثبات المعتمد، والقابل للجدال أيضًا، أن أفلامًا بعينها قد تكون فلسفية يأتي عبر ترجمة نوع التجربة التي تقدمها هذه الأفلام إلى نقد سينمائي منفتح جماليًا ومتأثر بالنظرية.

وبدلًا من الزعم بأن التأمل الفلسفي للأنواع الفنية السينمائية الرائجة يوضح كيف يمكن أن تصبح الأفلام فلسفية، أود أن استكشف السيناريو المناقض لهذا الزعم، والذي يتضمن معالجة أفلام تثير التأمل الفلسفي وتقاومه في آن واحد، مثل فيلم «إنلاند إمباير». تلك الأفلام، التي تتنوع أصولها وأنواعها الفنية وأساليبها وشعبيتها التجارية، بها سمات تستدعي تجربة تساعد على التفكير؛ إنها الأفلام التي تستحثنا أو تجبرنا على التفكير، حتى إذا لم نصل إلى يقين حول نوع التفكير (أو الكتابة) الذي قد يكون ملائمًا

لتجربة كهذه. إنها أفلام «تقاوم النظرية»، وتستثير تجربة جمالية وتأملية، لا تقبل اختزال الجانب الجمالي في الجانب التأملي أو طغيان الأخير عليه. تلك الأفلام تنقل تجربة تفكير تقاوم الشرح أو الترجمة الفلسفية؛ لذا هي أفلام تجسد ما أطلق عليه «التفكير السينمائي» في أقوى صوره الدرامية تكثيفًا.

«امرأة في ورطة»

أحد تلك الأفلام التي نتحدث عنها فيلم «إنلاند إمباير» لديفيد لينش (2006)، وهو أول فيلم روائي يقدمه بعد فيلمه «مولهولاند درايف» (Mulholland Drive, 2001) الذي حظي بإشادة النقاد. يذكّرنا الفيلم بالطابع التجريبي الذي ميز الفيلم الأول للينش «رأس الممحاة» (Eraserhead, 1967)، ويبرز لعدد من الأسباب، من بينها أنه صُور بالكامل كفيديو رقمي (بكاميرا سوني بي دي -150) ثم حُول إلى فيلم 35 مللي (انظر لينش 2006: 149، 153). وصُور كذلك دون الاستعانة بسيناريو مكتمل باستخدام نهج ارتجالي حدسي (وتنبع الفكرة الأصلية من حوار منفرد [مونولوج] أدته لورا درين في لقطتين طويلتين على مدار سبعين دقيقة). جمع الفيلم بين عدد من العناصر المجزءة من العديد من الفيديوهات التجريبية القصيرة التي أعدها لينش وقتها (باستخدام كاميرا الفيديو الرقمية) ونشرها على موقعه الإليكتروني (مثل الفيديو القصير بعنوان «الأرانب») (انظر ماكتاجرت 2010: 5-141). وقد تجنّب الفيلم الجمال السينمائي الجذاب الذي يميز «مولهولاند درايف»، متبنيًا عوضًا عن ذلك جماليات الفيديو «البدائية»، بما تتسم به من عدم إتقان وطابع تليفزيوني محير، وتجريبي كذلك (كما نجد في الاستخدام المدهش لوهج العدسات والضوء الساطع الذي يغشى الأعين وصور الوجوه المشوهة تشوهًا بسيطًا لا يكاد يلحظ أو تشوهًا مفزعًا). يتأثر الفيلم صراحةً بممارسة لينش للتأمل التجاوزي الذي استمر طوال عقود، وباهتمامه بالفكر والدين الشرقيين (لاسيما الأوبانيشاد) ونشاطه الثقافي الأخير (إذ أنشأ مؤسسة ديفيد لينش التي تهدف إلى إدخال ممارسة التأمل التجاوزي إلى المدارس التي تعاني من اضطرابات). وعلى غرار فيلم «مولهولاند درايف» وغيره من النماذج الروائية البُعدية (metafictions) (مثل «صنسيت بوليفارد» لوايلدر و«احتقار» (Le Mépris) لجودار) يوسع «إنلاند إمباير» نطاق الملاحظات

النقدية التي يقدمها لينش حول فساد التقليد الهوليوودي العظيم ويطرح مناشدة لتجديد علاقة هوليوود المعقدة مع تقاليد الأفلام الفنية الأوروبية. ومثل صناع الأفلام الآخرين الذين سوف أناقش أعمالهم في هذا الجزء من الكتاب (وهما لارس فون ترير وتيرانس ماليك)، حافظ لينش على علاقة نقدية مع هوليوود على مدار حياته المهنية، إذ تعاون مع النظام الهوليوودي وعمل ضده كذلك، مستكشفًا مسارًا بديلًا للفن السينمائي يُحافظ على حوار نقدي مع السينما الروائية الهوليوودية. ومن هذا المنظور يُمكن وصف «إنلاند إمباير»، مستعيرين تعبير كافيل (الذي استخدمه عندما تحدث عن استحواذ ماكافيف على أعمال بيرجمان)، بأنه فعل من أفعال «النقد بواسطة الصور»؛ أي فيلم يتّخذ من أهمية السينما، ومن مسألة السينما، موضوعًا له (2005: 17). ربما نسمي هذا نقدًا عبر السينما أو «السينما كنقد»، وهو شكل متطور من «السينما كفلسفة» (التي يصفها مولهول بـ«السينما في وضع الفلسفة»)؛ أي السينما عندما تتأمل طبيعتها الخاصة وإمكاناتها وآفاقها على نحو سينمائي مميز.

وأخيرًا يجسد «إنلاند إمباير» ذروة افتتان لينش بالأداء التمثيلي الأنثوي. أتحدث ها هنا عن سلسلة الأداءات الأنثوية، بدءًا من شخصيتي الحسناء اللعوب رينيه/أليس في فيلم «لوست هايواي» (Lost Highway, 1997) اللتين تلعبهما بتريشا أركيت بشاعرية حزينة، مرورًا بشخصيتي الممثلة الهوليوودية الصاعدة بيتي/الممثلة التي أفل نجمها وديان، اللتين تلعب دوريهما نايومي واتس في فيلم «مولهولاند درايف»، وانتهاءً بالانفصام الصادم للشخصية التي تلعبها لورا درين إلى العديد من الشخصيات المتعددة المتقاطعة من شخصية الممثلة الهوليوودية الناجحة التي بدأ نجمها يأفل (نيكي جرايس) إلى شخصية المرأة الجنوبية الحادة (سوزان بلو) ثم الناجية المصدومة التي تعاني من انهيار نفسي («المرأة التي تعرضت للضرب»). تلتحم شخصيات نيكي جرايس وسوزان بلو والمرأة المضروبة في تسلسل المشاهد المؤلم في الفيلم الذي يظهر لورا درين الممثلة التائهة/ العاهرة بينما تتعرض للطعن وتحتضر ببطء في شارع هوليوود بوليفارد. هذا التسلسل -الذي هو ذروة فيلم "On High in Blue Tomorrow"، الفيلم داخل فيلم «إنلاند إمباير» (ويُشار إليه بالاختصار OHiBT)- هو تجسيد قويّ لموت هوليوود ثم انبعاثها السينمائي؛ إنه نقد يقدمه لينش عبر الصور لهوليوود التي أضحت فاسدة ومن ثم تحتاج إلى إعادة إحياء فنية وروحية.

«ثمة فاتورة غير مسددة ينبغي تسديدها»

يخترق شعاع من الضوء الساطع الظلام ويضيء لمدة وجيزة الحروف المعدنية المنفرة لعبارة: إنلاند إمباير. تُرى ما معناها؟ تدور معظم أفلام لينش الحديثة في منطقة لوس أنجلوس/ تلال هوليوود، وهو موقع يوحي بالتعايش المشترك لعوالم الأفلام ضمن الثقافة الأمريكية، لكن لينش يخضعه كذلك إلى تشكيلة من الإزاحات الدقيقة. نلاحظ هذا على سبيل المثال في التناقض بين هوليوود الفاسدة ولوس أنجلوس المتحولة على نحو مبدع في فيلم «مولهولاند درايف» (كما في تسلسل مشاهد ملهى سيلنسيو الذي يعرض أداء ربيكا ديل ريو المبهر (والمقلد) لأغنية «البكاء» لروي أوربسون باللغة الإسبانية)؛ أو في الانتقال المماثل الذي نجده في فيلم «إنلاند إمباير» من أستديوهات هوليوود الفاسدة (التي تطاردها الأشباح) إلى «الوادي» (مناطق مقاطعة ريفرسايد/سان بيرناردينو فالي) التي تعرف باسم «إنلاند إمباير» -هذا الموقع المزدوج يُنقل علاوة على ذلك، في المكان والزمان، إلى أوروبا في ثلاثينيات القرن العشرين (كما نرى في مشاهد «منطقة البلطيق» المصورة في لودز ببولندا).

بالتأكيد ثمة عوامل أخرى، إضافة إلى الجغرافيا والتاريخ، تضطلع بدور ها هنا. نحن نواجه، على حد تعبير جاي ديبورد، ظاهرة يمكن تسميتها بـ«الجغرافيا النفسية». استخدم ديبورد هذا المصطلح لوصف التفاعل بين الجغرافيا والعاطفة والفعل، لا سيما في المواقف التي تتضمن السير على غير هدى في المدينة، أي التجول بلا هدف في بيئة حضرية مألوفة أو الشعور بالاغتراب عنها[1]. لكن في أفلام لينش نجد أن موقع الأحداث يتسم بطابع حضري وروحي في الوقت نفسه، وهو سينمائي ونفسي أيضًا. قد نطلق على هذه السمة «طوبوغرافية نفسية»[2]، أي مخطط طوبوغرافي للمساحات السينمائية التي تشمل عوالم حكائية مختلفة لكن مترابطة فيما بينها وخطوطًا سردية متشعبة ومواقع ثقافية-تاريخية وأحاسيس جمالية ووسائط سينمائية.

---

(1) عرّف جاي ديبورد (1955) الجغرافيا النفسية بأنها «دراسة القوانين الدقيقة والتأثيرات المحددة للبيئة الجغرافية على مشاعر وسلوك الأفراد». ويظهر هذا المصطلح مجددًا في كتاب «لندن» (1994) لباتريك كيلر، الذي يطرح تأملات بديعة حول التاريخ والذاكرة والمدينة تستلهم فكر بنيامين.

(2) يلاحظ شافنر أن فيلم «إنلاند إمباير» يستدعي «قراءة طوبوغرافية نفسية». لكنه ما إن يطرح تلك الاحتمالية حتى يعود إلى القراءة التحليلية النفسية المألوفة لأعمال لينش، ويربطها بالنظرة الشائعة، والمشكوك بها، إلى لينش كساخر «ما بعد حداثي» (2009: 283).

إن فيلم «إنلاند إمباير» يتأمل أزمة سينما هوليوود التي تتبلور في مجموعة التجارب المؤلمة التي تتعرض لها الممثلة نيكي جرايس وشخصيتها السينمائية سوزان بلو (الشخصية التي تلعبها نيكي في الفيلم داخل الفيلم وتقوم لورا درين بكلا الدورين)، وتمثلها عبارة «امرأة في ورطة» التي لخص بها لينش الفيلم في سطر واحد. إنه فيلم عن فيلم يواجه أزمة، عن هوليوود بينما تواجه أزمة؛ لكن هذه الأزمة التي ابتليت بها تحمل كذلك في طياتها إمكانية التحول والانبعاث من جديد عبر عدة طرق: (1) قوة الأداء السينمائي، لا سيما أداء الممثلات؛ (2) ربط هوليوود بالتقليد السينمائي الأوروبي، وإحياء العلاقة المقطوعة التي لا تزال تستحوذ على هوليوود، إنها «الفاتورة غير المسددة التي ينبغي دفعها»؛ (3) التغلب على حدود ممارسة صناعة الأفلام الهوليوودية التقليدية عبر الانفتاح على الإمكانيات التجريبية والاستقلال الإبداعي الذي توفره تكنولوجيا الفيديو الرقمية التي تعد بإتاحة طرق جديدة لسرد القصص، بل تعد بإعادة إضفاء الطابع الديموقراطي على الوسيط. هذا الفيلم يعتبر فعلًا من أفعال النقد الأدائي مُقدمًا بأسلوب مهيب يذخر بما يطلق عليه لينش «أفكارًا» سينمائية و«تجريدات» سردية (2006: 23، 25، 29، 83-85)[1].

السوق والزقاق

يجسد تسلسل المشاهد الافتتاحي الرائع في الفيلم، أو بالأحرى مقدمة الفيلم، تلك العناصر كلها عبر استخدام تجريدات تستمد جمالها من غموضها. أعني بالتجريدات تسلسلات الأصوات والصور التي تعطل الأعراف التجسيدية والإشارات السردية وتنجح عبر ذلك في خلق مساحة (وزمن) مشحونة شعوريًا لاستجابة جمالية مكثفة. يبدأ الفيلم بصورة بالأبيض والأسود لإبرة جهاز جرامافون عتيق تخدش سطح أسطوانة مصدرة صوت هسيس مصحوب بأشعة مربكة من الضوء[2] ثم يتردد صوت رجل يقول: «أكسون إن: المسرحية الإذاعية الأطول عرضًا في التاريخ، يتواصل عرضها الليلة في منطقة البلطيق». تشير الحركة الدائرية للصورة، وتكرارها

---

(1) مع أن لينش لا يشرح أبدًا ما يعنيه، أعتبر أن الأفكار السينمائية تعني تتابعات بصرية وسمعية تجمع الصور والأصوات المُحررة من الوظيفة السردية المجردة مع الصور التي تُظهر بوضوح انعكاسية سينمائية معقدة. وهذا الاقتران للدهش بين الفورية الحسية والتأمل المعقد علامة تميز عالم لينش السينمائي.

(2) الصور الافتتاحية التي تظهر إبرة الجرامافون والأسطوانة الدائرة مسلط عليها الضوء تبدو إشارة بصرية الى فيلم جيرماين دولاك التجريبي «ديسك 957» (1928). كان لدولاك، وهي مخرجة من رائدات صناعة الأفلام الطليعية، تأثير على مايا ديرين، الذي يُعد فيلمها «Meshes of the Afternoon» فيلمًا مهمًا للينش (انظر توتارو وريست وجوردان 2009).

الأبدي وتجربة التسجيل الشبحية إلى افتتان الفيلم بالدور الذي تلعبه تكنولوجيا التسجيل. ونرى لاحقًا في الفيلم إبر جرامافون وكاميرات سينمائية وكاميرات دي في دي، بل نرى جهاز الحجرة المظلمة مجسدًا باستخدام سيجارة وشاشة حريرية؛ كل هذه الأجهزة تتيح هذا الالتقاط المؤثر لحضور غائب، الحضور الغائب للماضي. والحكاية التي يرويها الفيلم من أقدم الحكايات في العالم: دائرة الحب والخيانة والانتقام الأسطورية. لكن الاختلاف الوحيد الذي تحظى به في الفيلم هي كونها مسكونة بشيء لا يمكن التعبير عنه، خوف بلا اسم أو وجه، تنقله تكنولوجيات سمعية بصرية قادرة على التقاط الخبرة وتسجيلها وتحويلها.

تبدأ القصة في «غرفة فندق قديمة في يوم رمادي من أيام الشتاء». ثم نرى رواقًا -والفيلم يمتلئ بتلك المساحات الداخلية كالعتبات والبوابات- حيث يقف رجل وامرأة وجهاهما محجوبان يتحدثان بالبولندية ثم يدخلان حجرة. يتضح لنا أن المرأة عاهرة، يأمرها عميلها المخيف أن تخلع ملابسها، ثم يسألها عما إذا كانت «تعرف ما تفعله العاهرات». إنها تعرف بالفعل، كما يتضح لنا من خوفها وخضوعها الذي يُنقل عبر صور بلا وجوه تمثل الحركة الجنسية وتلمح إلى أسئلة حول الهوية والضياع والقلق حيال الماضي وعودة المرء إلى نفسه. ويتضاعف هذا الذوبان المحير للهوية في تسلسلات المشاهد التالية. إذ نرى، بالألوان، المرأة الشابة نفسها، العاهرة التي لا نعرف اسمها، تجلس مصدومة غير قادرة على الحراك ونصف عارية على السرير في غرفة الفندق بينما تنهمر الدموع على خديها، ويصاحب المشهد أداء كريستا بيل الساحر لأغنية «قصيدة شعر بولندية» المثيرة للعاطفة. تشاهد الفتاة التائهة [كارولينا جروزاك]، كما يصفها الفيلم، شاشة تليفزيون صغيرة نرى عبرها صورًا مُسرعة من الفيلم الذي نوشك على مشاهدته (من الجزء المعنون الزائرة رقم 1 [جرايس زابريسكي] الذي سيتبع هذا المشهد بعد قليل). بعدما تتبدد هذه الصور من على الشاشة ينتقل الفيلم إلى تتابع مشاهد الأرانب الشهير (المقتبس من الفيديوهات التي ينشرها لينش على موقعه الإلكتروني)، الذي يظهر ثلاثة من الأرانب ذات الشكل البشري، ذكر واثنتين من الإناث يمثلون مقاطع متفرقة من دراما تليفزيونية كوميدية سيريالية. تكرر تلك الشخصيات الحيوانية الجامدة عبارات لا معنى لها تشبه الابتهالات تعاود الظهور على مدار الفيلم، وجميعها توحي بموضوع الخيانة الزوجية أو بلغزٍ على وشك أن يُكشف (ما يذكّرنا بفيلم «مولهولاند

درايف»)[1]. تعبر تلك الشخصيات كذلك عن الصور النمطية من «القصة القديمة» التي تحكي عن الحب والخيانة والانتقام -الزوجين والطرف الثالث الخائن الذي يبث الاضطراب في العلاقة الزوجية- التي تظهر في العديد من التحوّلات على مدار الفيلم.

تتصل الغرفة، عبر بوابة من البوابات الكثر داخل الفيلم (طوبغرافيته النفسية)، بحجرة معيشة مؤثثة على طراز الباروك يجلس بها شخصان بولنديان. يستمع أحدهما، وهو رجل يشبه مستر روك من فيلم «مولهولاند درايـف»، إلى مطلبٍ ملحٍّ عـدوانيٍّ من الشخص الآخـر [كرزيستوف مايخشاك]، الذي سيتضح أنه شخصية تُعرف في الفيلم باسم الشبح: «أريد مدخلًا، هل تفهمني؟ أريد مدخلًا!» لا نعرف ما نوع هذا المدخل، وما العالم الذي تسعى هذه الشخصية إلى ولوجه، ولا هدفه، الذي يبدو خطيرًا، من وراء هذا الدخول. والمشاهد أيضًا، بلا شك، قد يرحب بمدخل إلى عالم الفيلم في هذه المرحلة، إذ تتلاشى صورة الشبح وتتبعها صورة الأرنب الذكر تؤطرها بوابة/مدخل. هذا التداخل بين طبقات السرد المتعددة سوف يستمر على مدار تتابعات المشاهد اللاحقة، مخترقًا على نحو مفاجئ الخطوط السردية التي تبدو منفصلة أو العوالم السينمائية المختلفة ظاهريًا.

نرى في تتابع المشاهد التالي الحديث الودود السيريالي بين الزائرة رقم 1 [جرايس زابريسكي] والممثلة نيكي جرايس [لورا ديرن]، وهذ النوع من المشاهد الموترة غالبًا ما تكرر في أفلام لينش حيث يبلغ «رسول» تحذيرًا أو إنـذارًا من «مكان آخـر». من هـذه الـزائـرة؟ لا يوضح الفيلم هويتها، لكنها تعاود الظهور في نهاية الفيلم حيث يُعرض لقاؤها العجيب مع نيكي جرايس وحديثها حول الفيلم الملعون الـذي قُـدّر لها أداؤه. يتعمد لينش ها هنا استخدام الفيديو الرقمي استخدامًا بدائيًا غير متقن يلفت الأنظار، إذ تتحرك الكاميرا على نحو مربك وتبدو لقطات المناظر الداخلية مسطحة بغرابة، فضلًا عن استخدام أصوات الممثلين المتفاوتة كما هي دون تعديل، هذا إلى جانب اللقطات الطويلة المقلقة واللقطات الواسعة المزعجة للشخصيات بينما تتحدث عن بعد يعقبها نقيضها من اللقطات المقربة المشوهة إلى حدٍ مربك، والتركيز المبالغ فيه على تحديق جرايس زابريسكي المثير للاضطراب وطريقة كلامها الأشبه بطريقة الساحرات. ربما نعتبر هذا التتابع استلهامًا متأخرًا لحركة دوغما 95 السينمائية من جانب

(1) نلاحظ أن أصوات الأرانب يؤديها نايومي واتس ولورا إيلينا كارينج وسكوت كوفي، وجميعهم ظهروا في فيلم «مولهولاند درايف».

لينش: فتتابع المشاهد بأكمله يفرض تأثيرًا تغريبيًا على الفضاء السينمائي والحوار السردي، ما يستدعي طابعًا من الغرابة والارتباك الزماني والفزع الداخلي.

تسأل الزائرة رقم 1 نيكي جرايس عن فيلمها القادم، عن الدور الذي لا تعرف نيكي بعد إن كانت ستنجح في الحصول عليه أم لا. تصر الزائرة على أنها ستحصل على الدور ثم تسأل، بعدائية متزايدة، عما إذا كان الفيلم عن الزواج وهل زوجها مشترك فيه، وهي أسئلة تحير نيكي أكثر فأكثر. تحكي الزائرة بعد ذلك حكايتين رمزيتين غامضتين، ينبغي على نيكي التفكّر فيهما:

> خرج صبي صغير للعب، وعندما فتح الباب، رأى العالم. وبينما يمر من فتحة الباب خلق انعكاسا في المرآة. وهكذا ولد الشر، وُلد الشر وتتبع الصبي.
>
> ثمة نسخة أخرى من هذه القصة: خرجت فتاة صغيرة للعب لكنها تاهت في السوق. ثم وجدت قصرًا، لا في السوق، بل في الزقاق خلف السوق. إنها قصة من السهل نسيانها.

تشير أنا. كيه. شافنر إلى أن هاتين القصتين تصوغان المسار السردي الذي تتبعه الشخصيات النسائية والذكورية الرئيسية، على الرغم من ازدواج هذه الشخصيات على مدار الفيلم (2009: 285). فالشخصيات الذكورية -بيوتريك كرول، زوج نيكي، وسميتي، زوج سوزان بلو، وديفون بيرك/بيلي سايد، والشبح/كريمب- تظل تطاردهم انعكاساتهم -أشباههم الغرباء- الذين يطلق عليها لينش «الشر الذي تقترفه أيدي الرجال». أما الشخصيات النسائية، لا سيما شخصية نيكي جرايس/سوزان بلو/المرأة المضروبة [لورا ديرن]، وكذلك «الفتاة التائهة» البولندية، فتصبح «تائهة في السوق»؛ وهي عبارة غامضة قد تشير إلى هوليوود بقدر ما تشير إلى الضياع الروحي. رغم ذلك تعثر تلك الشخصيات على ذاتها من جديد «عبر الزقاق خلف السوق»، و«يكتمل ميلادها» وتجد أخيرًا الطريق الفني والنفسي والروحي إلى «القصر». هذه الحقيقة السينمائية-الخرافية قد نُسيت، سواء جسدت في صورة فعل ورد فعل أسفر عن دورة من التناسخ، أو في صورة سينمائية في شكل رد الجميل إلى التقاليد البديلة لدى السينما الفنية. لكنها ليست شيئًا نتذكره.

لقد قدمت الزائرة كي تذكّر نيكي بدينٍ عليها، وبالشر الذي يرتكبه

الرجال، وبخطر أن تصبح فتاة أخرى «تائهة» في السوق. وينفتح عالم سينمائي غامض -إذ أصبحت هوليوود الآن مشوهة ومضطربة، أضحت مركزًا للفساد والضياع- حيث نشاهد ممثلة كان لها حظ من الشهرة في الماضي تتنافس كي تحصل على دور في فيلم لكنها تجد نفسها واقعة في مأزق. تتساءل الزائرة عما إذا كان الفيلم يتضمن جريمة قتل، تجيب نيكي بالسلب، لكن الزائرة تصر بعنف على وجود جريمة (جريمة قتل وحشية لعينة!). عقب هذا الاستنتاج الغريب الذي تطرحه الزائرة تبدأ الأطر الزمانية في التفكك، ويمتزج التحذير السردي بالتنبؤات الغيبية، وتتصادم العوالم السينمائية، إذ تضيف الزائرة:

> لا أستطيع التذكر إن كان الأمر سيحدث اليوم أو بعد يومين أو بالأمس. أفترض أنه إذا كانت الساعة التاسعة وخمس وأربعين دقيقة، فقد تحدث في ظني عقب منتصف الليل. على سبيل المثال، إذا كان اليوم هو الغد، فلن تتذكري أن عليكِ فاتورة لم تُسدد. لكل فعل عاقبة. رغم ذلك، يظل السحر!

في لحظة مربكة توظف تقنية المشاهد المتداخلة توظيفًا سينمائيًا، تلمح الزائرة إلى السرديات المؤطرة التي لاحظناها حتى الآن، وتشير كذلك إلى اللغز الذي سيتكشف عبر بقية أحداث الفيلم («الجريمة الأصلية» التي ارتكبت في شارع بـ«منطقة البلطيق» بين الساعة 9:45 ومنتصف الليل، في يوم ما بحقبة الثلاثينيات). ومثل مخرج سينمائي سيئ الطبع ترشد نيكي نحو الأداء الذي سوف تؤديه واللعنة التي ستعيد تجسيدها، بينما تحذرها من حتمية المصير الذي يلي الأفعال الخاطئة. فتقول: «لو كان الأمر غدًا، كنتِ ستجلسين هناك «مشيرةً إلى أريكة خالية، ثم تضيف: «ألا ترين؟» إذ تنظر نيكي عبر الغرفة بوجه مشدوه ترى نفسها جالسة تتحدث مع صديقتين لها عندما تتلقى مكالمة تليفونية تخبرها أن الدور الذي تاقت للحصول عليه قد مُنح لها، فتصبح في سعادة بينما يراقبها زوجها بإمعان من فوق السلالم. لقد بُلّغ التحذير وأُفصح عن النبوءة، لقد حان أوان تسديد الدين؛ الأسطورة السينمائية الفاسدة تتكرر من جديد، إنها الدين الذي ينبغي تسديده كي يسوى.

«نقد عبر الصور»

هذه التتابعات البصرية والاتجاهات السردية المتباينة ظاهريًا تُعرض

بالتعاقب، وعلى نحو يستدعي الترابط السردي ويتحداه؛ رغم ذلك فهي تتعايش معًا وتربط بين خطوط سردية متعددة ومتداخلة داخل العالم السينمائي لفيلم «إنلاند إمباير». وفي أفلام لينش، تصبح الجغرافية النفسية السينمائية نمطًا جماليًا حيث يتواصل ويتشابك المكان مع الإحساس، والموقع مع الذاتية، والأجواء «عبر التاريخية» مع الزمانيات المتعددة. يتم تضمين هذه العناصر لاحقًا، على نحو «طوبوغرافي»، ما يخلق مداخل للتواصل بين العوالم النفسية والسينمائية المختلفة. إن «المكان الآخر» (أو الزمن الآخر) الكامن في ثنايا «إنلاند إمباير» هو «منطقة البلطيق» (أو بالأحرى، مدينة لودز ببولندا)، وهي منطقة تتواصل مع عالم سينمائي بديل (يجسده الفيلم الفني الملغي «47» ذو الإنتاج الألماني البولندي المشترك)، الذي نلمح تتابعات مشاهد منه لاحقًا (المشاهد التي تكشف عن طبيعة الجريمة العاطفية التي ارتكبت في شارع بولندي في ثلاثينيات القرن العشرين، والتي تميزها موسيقى تصويرية مفعمة بالهسيس والصرير).

سرعان ما تقودنا الجغرافية النفسية لفيلم «إنلاند إمباير» نحو الوعي، البعد «الروحي» للفيلم، بكل ما يعنيه هذا المصطلح. يمكن وصف الفيلم ككل بأنه «عقل سينمائي» (filmind) حسب المصطلح الذي ابتدعه دانيل فرامبتون[1]، وقد نصفه على نحو أدق بأنه نموذج على «سينما العقل» حسب تعبير دولوز (1989: 15-204). إن الوعي الممتد الذي يشمل أشكال واعية وغير واعية، معرفية وحدسية من التجربة -«الغوص بالداخل» على حد وصف لينش للتأمل التجاوزي- هو المعنى الأكثر وضوحًا في عنوان فكرة «إنلاند إمباير». وكما ذكرنا آنفًا، يتجلّى هذا في الوعي المصدوم لدى نيكي جرايس التي تلعب دور شخصية أخرى، سوزان بلو، في فيلم ميلودرامي عاطفي مضطرب من أفلام هوليوود (الذي نشير إليه بالاختصار "OHiBT"). هذا الفيلم داخل الفيلم يبدو للوهلة الأولى فيلمًا ميلودراميًا على غرار أفلام ليزا مانيلي ودوجلاس سيرك سرعان ما ينتكس ليصبح أشبه بالمسلسلات الاجتماعية النهارية المبتذلة، ثم يتحوّل بعد ذلك إلى ما يشبه الرعب النفسي. يقدم لينش محاكاة كوميدية للمخرج السينمائي عبر شخصية مخرج الفيلم، كينجزلس ستيوارت [جيرمي أيرونز]، الذي يجمع بين الحماس والإفلاس الإبداعي (تتجلى فكرة «الدين» -الدين الإبداعي والثقافي والسينمائي- بوضوح بالغ عبر أحداث الفيلم). وكما حذرت الزائرة

(1) يطرح فرامبتون مصطلح «عقل سينمائي» للتعبير عن القصدية (المجردة) التي تحرك الفيلم، والتي تختلف عن نوايا المخرج أو المؤلف الضمني بل هي القصدية الشاملة لعقل سينمائي يعبّر عن عالم الفيلم المميز.

رقم 1 نيكي جرايس، ينبغي على نيكي وبقية فريق عمل الفيلم دفع فاتورة لم تُسدد.

يتضح لاحقًا أن فيلم "OHiBT" يُخفي سرًا غامضًا. ويعترف المخرج كينزلي ستيوارت أمام الممثلين الرئيسين بالفيلم بأن "OHiBT" هو في الحقيقة إعادة إنتاج لفيلم غير مكتمل يدعى "47" مستوحى من حكاية شعبية بولندية من حكايات الغجر، وقد توقف العمل بالفيلم بعدما قُتِل الممثلان الرئيسان به. والآن أُعيد إحياء هذا الفيلم المنحوس، دون علم صناع الفيلم الأصليين، ليصبح نسخة هوليوودية جديدة من الفيلم الأوروبي الأصلي غير المكتمل. وفور ما يتضح ذلك، سوف يصبح كل فيلم انعكاسًا للآخر، ما يخل بالحدود بين الممثل والشخصية التي يلعبها، بين الماضي والمستقبل بين العوالم السينمائية وغير السينمائية. وكما في الفيلم الأصلي، يبدأ ديفون بيك ونيكي جرايس علاقة غرامية شائنة بينما يصوران فيلم "OHiBT"، ومن ثم يصبحان انعكاسًا لشخصيتي سوزان بلو وبيلي سايد. تتردد أصداء فيلم "47" مجددًا وكما تنبأت الزائرة رقم 1، يدور فيلم "OHiBT" حول حكاية زواج ويبلغ ذروته عند وقوع جريمة قتل وحشية (حيث تُطعن نيكي جرايس/سوزان بلو/المرأة المضروبة بمفك وتترك لتموت ببطء في شارع هوليوود بوليفارد). يبعث لينش ها هنا رسالة مفادها أن حالة الإفلاس الإبداعي التي حلت بهوليوود، وتكرارها العقيم لقصص «ملعونة»، وإنكارها لما تدين به للماضي، كلها مشكلات ينبغي تجاوزها؛ لكن نيكي جرايس/سو بلو، التي تجسد التقليد الهوليوودي الفاسد، لا بد أن تموت رمزيًا كي يتم إقرار الدين المذكور وكي تُرفع اللعنة وكي تُتاح لنا طريقة جديدة لسرد القصص.

من الجدير بالذكر أن «نهاية» فيلم "OHiBT" لا تحدث سوى في النصف ساعة الختامية من فيلم «إنلاند إمباير»، بعدما نشاهد الموت الدرامي لسو بلو، ما يشير إلى أن جزءًا كبيرًا مما نشاهده في الفيلم عبارة عن تفكك وعي سو بلو/نيكي جرايس، وهذا التفكك هو جزء من، أو متضمن في، تحول/انتكاس فيلم "OHiBT" إلى النوع الفني المعروف بالرعب النفسي. لا يمكن إغفال ما يقدمه الفيلم ها هنا من شكل سينمائي مميز من النقد («النقد عبر الصور» على حد وصف كافيل)، يقارن فساد هوليوود بالدعارة والعنف السائد في عالم الرذيلة والإجرام. لقد تحوّلت هوليوود من «مصنع أحلام» إلى كابوس سينمائي-أسطوري شامل.

أكسون إن

يبدو كلا الفيلمين داخل فيلم «إنلاند إمباير» تجسيدات سينمائية لنسخة أكثر خرافية من حكاية تدعى «أكسون إن -اسم عجيب له أصداء ترتبط بعلم الأعصاب- تُوصف بأنها «المسرحية الأطول عرضًا في التاريخ»، وهي أسطورة دائرية متكررة من الفعل ورد الفعل من الخطيئة والعقاب، من الحب والخيانة والانتقام. ما المقصود بـ«أكسون إن»؟ نرى هذا الاسم مكتوب على نحو كروكي في الفيلم بجانب سهم/خط أبيض على أبواب مختلفة. تلك الأبواب هي مداخل أو «فتحات» تقود إلى أستوديو تصوير/ مسرح/ متاهة عقل سينمائي تاهت داخلها نيكي جرايس/سوزان بلو/المرأة المضروبة كي تواجه نفسها في أحد أهم لحظات السرد الدائري ذاتي المرجع.

يتطارح نيكي وديفون الغرام في غرفة ذات إضاءة زرقاء موترة (سيتضح بعد ذلك أنها غرفة النوم في بيت سميثي) عندما تحكي نيكي/سو لديفون/ بيلي عن تجربة كابوسية تعرضت لها أثناء التصوير بالأمس. فبينما تسير في زقاق بعدما فرغت من التسوق، لمحت علامات غريبة على باب معدني: أكسون إن. تلا ذلك أن أتبعت السهم/الخط الذي قادها عبر بوابة إلى عالم/ مسرح/موقع تصوير أشبه بالمتاهة حيث يتزايد ذعرها إذ تجد نفسها في «منزل سميثي» (موقع التصوير المستخدم في تصوير فيلم "OHiBT") يراقبها زوجها في حقد مرتديًا بذلة خضراء فاقعة. تكتشف نيكي في رعب أنها أضحت سجينة العالم السينمائي لفيلم "OHiBT". وهكذا تنقسم شخصية نيكي/سو وتصبح شخصية مزدوجة: الممثلة والشخصية التي تلعبها، المؤدية والخائنة، الممثلة التي تعيش علاقة غرامية مع الممثل الذي يشاركها العمل، والشخصية المحبوسة داخل فيلم حيث قدر عليها تكرار الأمر، العلاقة الغرامية ذاتها.

هذه العوالم السينمائية المتصلة طوبوغرافيًا تهيئ الآن الأجواء للازدواج المسبب للدوار الخاص بالفيلم ذاته؛ أي تداخل العوالم السينمائية المتصلة والخطوط السردية المتعددة، وخلط هويات الشخصيات. إن الطوبوغرافية النفسية لفيلم «إنلاند إمباير» لا تتحدى نيكي/سو وديفون/بيلي فحسب بل تتحدى كذلك قدراتنا على فهم ما نراه ونسمعه وأن نتنقل عبر «العوالم المتوازية» المتقاطعة على نحو متناقض والتي يتكون منها فيلم لينش (انظر أو 2009). وعلى الرغم من أن «أكسون إن» مرتبط بصريًا بصورة العود الأبدي، وبصناعة الأساطير التي لا تنفك تنتهي حتى تبدأ من جديد، وبتكنولوجيا

التسجيل، قد نقترح أيضًا أنه يشير إلى العقل/الدماغ (السينمائي) (انظر فرامبتون 2006: 73 ff؛ دولوز 1989: 15-2014). وفي حين افترض بعض النقاد أن اسم «أكسون إن» يخرق جميع أشكال المنطق ويشير، لدواعي المفارقة، إلى «حقيقة الغموض البديهية» (كريتشلي وويبستر 2010)، قد نسعى لإيجاد معنى له عبر النظر إلى أصداء اسم «أكسون إن» التي تذكرنا بكلمة «أكسون» (axon) أي الخلية العصبية/الدماغية التي تربط طبقات متعددة من الوعي؛ إنها فكرة سينمائية معقدة من بنات أفكار لينش، وقد أشار دولوز إلى أنها تشكّل اتجاهًا مهمًا في الفن السينمائي المعاصر[1]. إن «أكسون إن» هو التفكير السينمائي أثناء حدوثه؛ هو سلسلة من عوالم الأفلام السردية المتداخلة المترابطة فيما بينها طوبوغرافيًا؛ هو «عقل سينمائي» جذموري أو «إنلاند إمباير»؛ هو الوعي الذاتي بالتقليد الهوليوودي الفاسد الذي يواجه الآن أزمة إيمانية تشككية.

الفتاة التائهة

إن تفكك الوعي داخل الفيلم -عبر تفكك شخصية الممثلة نيكي جرايس إذ تؤدي دور سوزان بلو، فتصبح شخصية أخرى، شخصية المرأة المضروبة التي تستمر حتى نهاية فيلم OHiBt وفيلم «إنلاند إمباير»- يعكس، على حد زعم البعض، تفكك وعي المشاهد. فنحن -المشاهدين- لا نفهم قدر ما نحدس الاتجاهات المفككة المتداخلة والمترابطة على نحو غامض التي تصل بين «التجريدات» السردية (أو «الأفكار المهمة») المكونة للفيلم (انظر لينش 2006: 139 ff). تمثّلنا، كمتفرجين، على الشاشة المرأة البولندية الشابة أو الفتاة التائهة، التي تشهد على «اللعنة» التي أفسدت هوليوود (وعواقب هذه اللعنة)، ويبدأ الفيلم وينتهي بقصتها التأطيرية. ويعرض لنا الفيلم ما يقع لامرأة، هذه الممثلة على وجه التحديد، بكل شخصياتها المتعددة عندما تُعرض على الشاشة، عندما تتصادم عوالمنا الثقافية والروحية والسينمائية المشتركة.

ولقد أشرت، على نحو متجزئ، إلى وجود ثلاثة معان مرتبطة بفكرة فيلم «إنلاند إمباير»: السينما بوصفها جغرافية نفسية (يصنع لينش قواعدها)؛ الوعي بمعناه الواسع الذي يشمل الأشكال الجمالية من الإدراك إلى جانب اعتبار الفيلم عقلًا/دماغًا سينمائيًا (أكسون إن)؛ والعوالم السينمائية

---

(1) هذه الآراء هي نتاج المناقشات المثمرة مع جريج هاينجي (انظر هاينجي 2010).

المتواصلة طوبوغرافيًا الخاصة بكل من هوليوود والسينما الفنية الأوروبية (إعادة إنتاج هوليوود لفيلم "47"). وعلاوة على ذلك، يعتبر «إنلاند إمباير» نقدًا سينمائيًا لأزمة السينما الحالية التي يرى لينش أنها حالة من «التفسخ والانحلال» أصابت هوليوود؛ إذ أخفقت في إقرار أو تجديد علاقتها الإبداعية مع التقليد السينمائي الأوروبي الذي يدين له لينش، وغيره من المخرجين الكبار بهوليوود، بفضل كبير[1]. إنه النسيان، وجميعنا عرضة له.

إن سخرية لينش ها هنا ليست من نوع «المحاكاة ما بعد الحداثية» المكررة والمبتذلة، بل هي سخرية رومانتيكية أو تجاوزية (انظر ويلسون 2007) تستدعي كلًا محطمًا ومستحيلًا. يعالج فيلم «إنلاند إمباير» هوليوود وعلاقتها الصعبة مع التقليد الأوروبي؛ وهي علاقة تجسد كلًا لا يمكن استحضاره إلا عبر أجزاء مشتتة، عبر اللعب ذاتي المرجع الذي يقر بحدوده التفسيرية والسينمائية. وأعني عبر ذلك أن الفيلم يمارس نوعًا مميزًا خاصًا به من التفكير السينمائي؛ تأمل جمالي وشعوري وحدسي في إمكانيات السينما اليوم، تأمل يدعونا إلى ترجمته، أو شرحه، إلى نظرية سينمائية فلسفية ويقاوم هذه الترجمة في الوقت نفسه.

فيلم مُلغز أم تفكير سينمائي؟

أود ها هنا أن أميز بين المنهج الاستقصائي المتجزئ الذي أوظفه، والنزعة النظرية التي تميل إلى تصنيف الفيلم نوعيًا. في الواقع، ليس من الصعب اعتبار «إنلاند إمباير» نموذجًا على ما أطلق عليه باكلاند والساسير مؤخرًا «الفيلم المُلغز» (باكلاند 2009: 1-12) أو «فيلم الألعاب العقلية» (إلساسير، 2009: 13-41). يتحدث باكلاند وإلساسير هنا عن مجموعة الأفلام الحديثة من الأفلام الفنية والأفلام من أنواع فنية مختلفة (مثل «أن تكون جون مالكوفيتش»، «إشراقة أبدية لعقل نظيف»، «تذكار»، «لوست هايواي»،

(1) يبدو الفيلم مسكونًا بروح بيلي وايلدر (المولود في بولندا) مخرج أبرز أفلام القص الماورائي في هوليوود وهو فيلم «سنسيت بوليفارد» (1950)، يشكّل هذا الفيلم علامة مرجعية يعود إليها فيلما «مولهولاند درايف» و«إنلاند إمباير». فجرايس زابريسكي، الزائرة رقم 1، تذكرنا بتسريحة شعر نورما ديزموند [جلوريا سوانسون] وتعبيرات وخلجات وجهها المبالغ فيها. وعلاوة على ذلك، تقتبس الفتاة التائهة، إذ تصلي مرتدية خمار، عبارة (بالبولندية) من فيلم «سنسيت بوليفارد»، عبارة عن دعاء ورد على لسان نورما ديسموند «خلصني من هذا الحلم اللعين الذي تملّك روحي» وهي عبارة كانت عنوانًا داخليًا في أحد أفلام نورما الصامتة (وهو فيلم «الملكة كيلي» (1932) من إخراج فون ستروهايم وبطولة جلوريا سوانسون) تشاهده نورما وكاتب السيناريو/عشيقها جو جيليز في الفيلم (انظر ماكتاجرت 2010: 150). لعب فون ستروهايم بالطبع دور خادم نورما ومخرج سابق في فيلم «سانسيت بوليفارد». ومن ثم يشير دعاء الفتاة التائهة، الذي يظهر قبيل مشهد مُلغز يوحى فيه أن شخصيتها في فيلم «47» قتلت عشيقة زوجها، إلى «اللعنة» التي تطارد فيلم «سنسيت بوليفارد» وكذلك فيلم OHiBT (وفيلم «إنلاند إمباير»).

«اقتباس»، «مولهولاند درايف»، و«مخفي»، وما إلى ذلك) التي تعطل عن عمد البنى السردية التقليدية، وتحجب المعلومات، وتوظف دلائل غامضة تستدعي تفسيرات غير محددة، وتمحو الحدود بين الواقع والخيال الحكائي، وغير ذلك من سمات. فيلاحظ إلساسير أن بإمكاننا عادةً تحديد بعدين مؤثرين في أفلام الألعاب العقلية: تواجه شخصية أو شخصيات الفيلم ألاعيب، وقد لا تفهم الموقف الذي وُضعت فيه، أو تتعرض للتعذيب على يد قوى خارجية لا تفهمها كليًا (مثل شخصية المخرج آدم كيشير في فيلم «مولهولاند درايف»، و شخصية فريد ماديسون وزوجته رينيه في فيلم «لوست هايواي»، أو شخصيتي جورج وآن لوران في فيلم «مخفي» للمخرج مايكل هانيكه)؛[1] ويتلاعب الفيلم بالمشاهدين، الذين يواجهون سردًا متشظيًا متقطعًا تتبعثر داخلة دلائل غامضة وخيوط سردية عالقة، وصور مبهرة أو مثيرة للاضطراب ليس لها هدف سردي مباشر. (ولفيلم «إنلاند إمباير» نصيب من تلك الصور، كما في اللقطة الليلة التي تظهر لورا درين بينما تندفع بالتصوير البطيء نحو الكاميرا ووجهها، المضاء بضوء كشاف، تشوهه صرخة شيطانية).

عادةً ما يتضمن الجانب العقلي في أفلام الألعاب العقلية استكشاف معقد لحالات الوعي لدى الشخصيات وتفكك ذاتيتهم -أثر صدمة نفسية في الأغلب- وللخلط بين الخيال والواقع، أو اللقاءات الغريبة مع شخصيات يتضح أنها متخيّلة أو خارقة (مثل تحول فريد ماديسون/بيت دايتون في فيلم «لوست هايواي»، إلى جانب الشخصيات العجيبة التي تلعب دور «الرسول» مثل الرجل الغامض [روبرت بلاك] في «لوست هايواي» أو الزائرة رقم 1 في «إنلاند إمباير»). لذا سيكون من المغري إظهار أن «إنلاند إمباير» يستمتع أيما استمتاع بهذا النوع من الألعاب الفلسفية والنفسية والسينمائية والسردية -«لعبة عقلية تمارسها الأفلام» كما وصفها لارس فون ترير- الذي يميز نوع «الألعاب العقلية» الفني.

لكن هذا التحليل العام، مهما كان مفيدًا، يميل أكثر من اللازم نحو الجانب الفكري في تفسيره للأسباب التي تجعل تلك الأفلام جذابة أو كيفية تجسيدها لنوع من التفكير السينمائي (كما سنرى في الفصل اللاحق، هذه

(1) الإشارات إلى فيلم «لوست هايواي» في فيلم «مخفي» مثيرة حقًا للاهتمام، مثل شرائط الفيديو الغامضة وعبارة «ديك لورنت مات». ومن ناحية يقتبس لينش رقم «47» (بالألمانية!) عنوانًا للفيلم البولندي داخل فيلم «إنلاند إمباير»، وهو أيضًا رقم غرفة الأرانب الغامضة. ومن الغريب أن الرقم نفسه هو رقم شقة الأب الجزائري وابنه اللذان يواجههما جورج لورنت [دانيال أوتيل] في فيلم «مخفي».

التحليلات تذكرنا بتفسير نويل كارول (1990) لأفلام الرعب، حيث يرى أن متعة حل أنواع شتى من الألغاز الفكرية تتخطى أي استياء شعوري قد نشعر به). إن فيلمي «ألعاب مرحة» لمايكل هانيكه و«إنلاند إمباير» لديفيد لينش تنطبق عليهما مواصفات الفيلم المُلغز حسب هذه الرؤية. إلا أن هذا التصنيف يخفق في التقاط الأبعاد الجمالية والأبعاد الصادمة لتلك الأفلام، والصدمة التي يحدثونها في الفكر؛ وتلك تجربة تظل مختلفة عن موقف حل الألغاز المنفصل شعوريًا والفضولي عقليًا لدى مشاهد الأفلام ذي التوجه المعرفي. علاوة على ذلك، يغفل هذا التحليل العام الأبعاد ما بعد السينمائية العميقة في فيلمي «مولهولاند درايف» و«إنلاند إمباير»، وما يقدماه من نقد سينمائي أو «نقد عبر الصور». إن فيلم «إنلاند إمباير» أبعد ما يكون عن «حبكة مُلغزة» مفككة، بل هو قص ما ورائي سينمائي يتأمل التاريخ المجيد لهوليوود وحاضرها الفاسد ومستقبلها الهش عبر علاقتها المشروخة مع التقليد السينمائي الأوروبي. إنه فعل جريء من النقد السينمائي -فعل من التفكير السينمائي- يشير إلى تحرر صناعة الأفلام المستقلة حول العالم في حقبة ما بعد هوليوود.

«هل تريد أن ترى؟»

كثيرًا ما يصف لينش السينما بأنها شكل فني ذو قدرة جمالية على سرد قصص تتضمن «تجريدات» جميلة. ويفيض «إنلاند إمباير» بتلك التجريدات، كما في «مولهولاند درايف» (كما في تتابع مشاهد الرقص في فيلم: «الرقص في المكان» الذي تؤديه جوقة من العاهرات اللاتي يتلاشين تدريجيًا في منزل سميثي؛ ورقصة «الرجل الآثم» في بيت نيكي جرايس، التي تشاهدها نيكي/لورا درين بينما يعلو وجهها تعبير من السلام النفسي). علاوة على ذلك، ثمة تشابهات مدهشة بين الفيلمين: فكلاهما يتمحور حول الانقسام بين هوليوود/لوس أنجلوس (هوليوود في مواجهة عالم الثقافة الإسبانية في لوس أنجلوس في «مولهولاند درايف»؛ هوليوود في مَواجهة منطقة إنلاند إمباير في فيلم «إنلاند إمباير»)؛ كلاهما يتمركز حول صناعة فيلم هوليوود («قصة سيلفيا نورث» و On High in Blue Tomorrows)؛ كلاهما يتضمن سردًا يظهر التباين بين فساد هوليوود المعاصرة وإمكانية ظهور نوع جديد من السرد السينمائي؛ كلاهما يركز على قوة الأداء التمثيلي الأنثوي واعتماد هوليوود على الممثلات العظيمات

اللاتي تُحطمهن في النهاية (نايومي واتس في دور بيتي/ديان، لورا ديرن في دور نيكي/سو)؛ كلاهما يعرض ازدواجًا في شخصية البطلة الرئيسية، وهي ممثلة تتفكك شخصيتها إلى شخصيات متعددة (ديان تصبح بيتي، نيكي تصبح سو/المرأة المضروبة)؛ كلاهما ينطوي على جريمة قتل تظل مبهمة ولا يُبتّ بها (الجثة الغامضة في شقة ريتا، الممثلان الرئيسان اللذان قتلا في فيلم 47، الفيلم داخل الفيلم). كلا الفيلمين كذلك ينتهي بقيام الممثلة/ المرأة التي تتمركز الأحداث حولها وتواجه مأزقًا بارتكاب فعل انتحار (رمزي) أو فعل تدمير ذاتي كي تُولد من جديد في هوية جديدة (انتحار بيتي/ ديان في نهاية الفيلم بطلق ناري في غرفة نومها؛ إطلاق نيكي/سو: المرأة المضروبة الرصاص على الشبح/كرمب خارج حجرة الأرانب). وأخيرًا في كلا الفيلمين يظهر مسرح غامض بستائر حمراء ولمسات رمزية من اللون الأزرق: صورة لها طابع الحلم تعبر عن التحام السينما بالوعي (المرأة ذات الشعر الأزرق التي تنطق الكلمة الأخيرة «صمتًا» [Silencio] في فيلم «مولهولاند درايف»، والكيمونو الأزرق الذي تتركه نيكي/سو/المرأة المضروبة على مقاعد المسرح الحمراء الزاهية في فيلم «إنلاند إمباير»)[1]. وداخل هذا المسرح العجيب (ملهى سيلنسيو في «مولهولاند درايف» ومسرح «أكسون إن» في «إنلاند إمباير») تواجه الممثلتان (بيتي/ديان ونيكي/سو/المرأة المضروبة) ذاتيهما السينمائيتين الأخريين وتستشعران غموض الأداء السينمائي: «لكل فعل عاقبة. رغم ذلك، يظل السحر!»

وفي تتابع مشاهد مذهل، نرى سو بلو تتلقى تعليمات من طيف شبحي للفتاة التائهة، التي يحلق وجهها بغرابة أمام صور بالأبيض والأسود لإبرة الفونوغراف. تشرح الفتاة لسو ما عليها فعله إذا أرادت، هي الأخرى، «أن ترى». فتخبرها أن عليها ارتداء «الساعة» («إنها تساعدك على معرفة الوقت»)، وإشعال سيجارة، ثم إحداث ثقب في ثوب داخلي حريري باستخدام السيجارة والنظر عبره، وبهذه الطريقة ستدخل عبر بوابة (سينمائية) إلى عوالم سينمائية متعددة ومتداخلة زمانيًا[2]. هذا «الثقب» أو جهاز الحجرة المظلمة المرتجل يتيح الدخول إلى هذه العوالم، ويظهر في عدد من الصور اللافتة للنظر (مثل الأثواب الداخلية الحريرية وحجرة

(1) تذكرنا صورة السهد كهه [إيرك كراري] وهو واقف في المدخل المضاء بالأزرق لسلالم المسرح بلوحة إدوارد هوبر «فيلم في نيويورك» (1939)، التي تظهر موظفة شقراء في إحدى المسارح تقف بالقرب من سلالم المخرج وتعلو وجهها نظرة متأملة.

(2) الزائرة رقم 2، التي تنقل إلى سو بلو نفس الرسالة التي نقلتها الزائرة رقم 1، نراها ترتدي ذات الساعة الغامضة، ما يجعلها إحدى الرسل أو العرافين القادرين على التنقل بين العوالم (السينمائية).

الأرانب التي نرى داخلها ثقبًا محترقًا يتحرك في ركن الحائط)[1]. إذ يرى لينش أن الجهاز السينمائي، بعيدًا عن قدراته التنويمية الهذيانية، عبارة عن جهاز شبحي مذهل؛ جهاز عجيب لتسجيل الأفكار والأحلام والرغبات، لتدوين سحر الأداء ونقل التجريدات والأفكار والأمزجة التي تستعصي على التعبير اللغوي. و«التحديق القاتل» للكاميرا من طراز بانافيشون 33 مللي المستخدمة في تصوير الفيلم داخل الفيلم، وأداة اللعنة التي تربط فيلم «47» وفيلم "OHiBT"، تتباين مع الرؤية المستبصرة لسو بلو (وجوقة العاهرات/الأخوات المصاحبات لها) إذ تحرق ثقبًا في الشاشة (الحريرية) مستخدمة سيجارة. هذه الفتحة الشبكية العصبية المرتجلة تتيح لنا ولوج «الجانب الآخر»؛ المصدر غير الواعي للأفكار داخل هذه العوالم العقلية السينمائية المتداخلة. وعلى غرار «مولهولاند درايف»، ينخرط «إنلاند إمباير» في فعل استثنائي من التأمل الذاتي في التاريخ الهجين لهوليوود؛ ويطرح فكرة السينما المتحررة حديثًا (مثل الفتاة التائهة) بفضل الدمج الإبداعي بين تكنولوجيا الفيديو الرقمي والوعي الخيالي.

«هذا هو الطريق إلى القصر»

يكمن الاختلاف الملحوظ بين فيلمي «مولهولاند درايف» و«إنلاند إمباير» في تتابع المشاهد الختامي لكل منهما. ففي «مولهولاند درايف»، تظل كلمة «سيلنسيو» الختامية، التي تنطقها المرأة الغامضة ذات الشعر الأزرق، لغزًا مستعصيًا على الحل، وكأنها تعليق أخير على الانتحار التراجيدي لديان/بيتي. على النقيض من ذلك، يختتم لينش «إنلاند إمباير» بلمحة تحررية، أشبه بوداع مبتهج للعوالم السينمائية العجيبة التي خلقها؛ فبينما ترسل لورا إلينا هارينج (التي لعبت دور ريتا في فيلم «مولهولاند درايف») قبلة في الهواء نشاهد فرقة رقص من الهواة تبدأ رقصة مليئة بالحيوية على إيقاعات أغنية «الرجل الآثم» لنينا سيمون. يجسد تتابع المشاهد الأخير هذا الاندماج الاستثنائي بين العوالم السينمائية التي يتألف منها الفيلم. وَفي هذا التتابع نجد نيكي جرايس/لورا درين تلعب دور المتفرج لا الممثل، فتجلس في سلام داخل غرفة تضم شخصيات متنوعة من الفيلم (أخت سيمي ذات الرجل الواحدة، ونيكو بشعرها الأشقر المستعار الأنيق وقردها

(1) في فيلم «مولهولاند درايف»، كانت البوابة هي الصندوق الأزرق الذي تغوص الكاميرا داخله قبيل اختفاء بيتي، ويجسد هذا النقلة من قصة بيتي/ديان إلى قصة ديان/كاميلا (انظر سينربرنك 2005).

الأليف وهي تذكرنا بأليس من فيلم «لوست هايواي»)، وتعج بإشارات هازلة إلى أفلام أخرى للينش («المخمل الأزرق» [Blue Velvet, 1984]، و«توين بيكس» [Twin Peaks, 1990-1991]، و«مولهولاند درايف»).

بما يسعنا وصف هذه الخاتمة الغامضة المبتهجة؟ إن فيلم «إنلاند إمباير» قصيدة رثاء للسينما؛ إنه فيلم صُنع بعد «نهاية السينما»، لكنه يلمح، رغم ذلك، إلى إمكانية ميلاد جديد لها في العصر الرقمي المساواتي. إنه نموذج مؤثر من نماذج النقد السينمائي، أي عمل سينمائي «في وضع الفلسفة» (مولهول 2002، 2008). فعبر التواصل مع أشباح ماضي هوليوود وتنويمنا مغناطيسيًّا من خلال عرض تصور قاتم لمستقبلها، صنع لينش فيلمًا يجمع بين النقد الذاتي وتحويل الفن السينمائي (الرقمي). والحكاية المؤطرة والخاتمة في الفيلم، حكاية الفتاة التائهة، التي تكرر حكايات شقيقاتها في الفيلم (نيكي/سو/المرأة المضروبة)، تدور حول امرأة في مأزق، وهي قصة رمزية عن هوليوود الفاسدة التي تحتاج إلى تجديد روحي وسينمائي. أما خاتمة الفيلم المفعمة بالأمل، حيث تجلس نيكي في سلام، ترتدي رداء أزرق بعدما تحررت من أدائها التمثيلي المؤلم والصادم، وأضحت الآن تشاهد الآخرين يؤدون بدلاً منها، يشير إلى الإمكانيات الجمالية لأشكال التفكير السينمائي المتحررة.

الفصل الثامن

الفوضى تعم: معاداة النظرية المعرفية في فيلم «عدو المسيح» للارس فون ترير

السقوط

يُفتتح الفيلم بصور حسية بالأبيض والأسود تظهر زوجين يستحمان معًا تُعرض بالتصوير البطيء يصاحبها لحن شجي (أغنية «دعني انتحب» [Let me weep]) من أوبرا «رينالدو» لهاندل (1711). في حجرة قريبة، نرى مكتبًا تعلوه ثلاثة تماثيل صغيرة ونافذة تنفتح في غموض بينما تتطاير الستائر نحو سماء الليل وتتساقط الثلوج بالخارج بإيقاع بطيء. يمارس الزوجان الحب بالأسلوب السينمائي التقليدي، تتخلله لقطة حميمية مباشرة، في تناغمٍ مع اللحن المصاحب. في غرفة الطفل، نرى دمية على شكل دب مربوطة ببالون تطفو بغموض فوق سرير الطفل. اللقطة التالية للتماثيل الثلاثة الصغيرة تفصح عن هويتها، إنها تُمثل الحزن والألم واليأس. وبينما يتطارح الزوجان الغرام ويسقطان على السرير، تُركّز الكاميرا على جهاز مراقبة الأطفال فنعرف أن الأبوين لا يسمعان نداءات الطفل. يتسلق الطفل الحواجز المحيطة بمهده حاملًا دميته في يده، ويهبط على الأرض برشاقة، ثم يقرب دميته من النافذة وكأنه يريها المشهد بالخارج. يستمر الزوجان في المضاجعة بينما يفتح الصغير البوابة الخاصة بحماية الطفل، ويصل إلى باب حجرة والديه ويشاهدهما، ثم يحوّل بصره ملقيًا نظرة سريعة محيّرة على الكاميرا. النافذة المفتوحة تغريه بالاقتراب بينما تتطاير رقائق الثلج في نعومة عبر المكتب. يستمر الوالدان، غافلين عن المأساة وشيكة الحدوث. يتسلق الطفل المكتب ويلقي بالتماثيل الصغيرة أرضًا ويخطو نحو النافذة المفتوحة متشبثًا بدميته متجهًا نحو الحافة المغطاة بالثلوج. وإذ يصل الزوجان إلى قمة النشوة تنزلق قدما الطفل فوق الثلج الناعم ويسقط ببطء وخفة نحو الرصيف المغطى بالثلوج أسفل النافذة. وبينما يسقط، سقوطًا يُعرض عبر صور كثيرة تمتد على مدار

المشهد، يستخدم المخرج القطع التبادلي ليعرض صوزا لوجهي الأبوين تعلوها تعبيرات تمزج بين اللذة والألم بينما توشك الأغنية على الانتهاء. وعقب لقطة مقربة لدمية إذ ترتطم بالأرض المغطاة بالثلوج تظهر لقطة مقربة للمرأة إذ تصرخ من اللذة بفم مفتوح وعين مغلقة. ثم تنتهي الأغنية في سلاسة وتتوقف الغسالة الدائرة عن العمل.

فلسفات الرعب

إن المتعة المتناقضة التي نستمدها من الفن التراجيدي طالما شغلت الفلاسفة من أرسطو وهيوم حتى هيجل ونيتشه. لِمَ نستمتع بالفن التراجيدي رغم أنه يُحفز استجابات عاطفية سلبية؟ تناول أرسطو في كتاب «فن الشعر» (1996) لغز الفن التراجيدي هذا: الأعمال التراجيدية تُجسّد أحداثًا مروعة، وصراعات حتمية لا يمكن تسويتها وبلاءً يصيب أشخاصًا لا يستحقونه وأبرياء يعانون ومن ثم تولد لدى المشاهدين استجابات شعورية متناقضة من الخوف والشفقة/الرثاء. وبهذه الطريقة تولد المآسي التراجيدية تأثيرًا تطهيريًا لدى الجمهور؛ تطهيرًا علاجيًا وتطهيرًا نفسيًا من المشاعر السلبية أو التدميرية. إن الطبيعة الحتمية والمتناقضة للصراع الدرامي تمكّننا من فهم حدود المعرفة والفعل البشري؛ وتتيح لنا كذلك تقديرًا أكثر فطنة لكيف تؤدي الرذيلة أو الفضيلة المفرطة، أيْ تجاوزٍ يتخطى الحدود الطبيعية لنصيبنا في الحياة، إلى كوارث وخراب.

لقد ظلت إشكالية التراجيديا الفلسفية شاغلاً أساسيًا في فلسفة الجمال «القارية»، بدءًا من إفصاح هيجل عن الصراع المتعذر اجتنابه بين المبادئ المعيارية-الثقافية التي تتساوى في المشروعية لكن يتعذر التوفيق بينها، وصولًا إلى تكهنات نيتشه حول التفاعل الفني التوكيدي بين الاندفاعات الديونسية والأبوللية (إرادة التشكيل في مواجهة إرادة محو الشكل). رغم ذلك لوحظ أن الفن التراجيدي ازدهر على مدار التاريخ في سياقات محددة ولفترات زمنية وجيزة (اليونان القديمة وأوروبا في عصر النَهضة). وضمن التقليد الفلسفي الأنجلوفوني، كان الفيلسوف ديفيد هيوم هو من طرح رؤية نموذجية تفسر التراجيديا، وهي رؤية بُعثت من جديد في الجدالات الحديثة ضمن الفلسفات التحليلية-المعرفية للسينما. فكما ورد في مقال «عن التراجيديا» لهيوم (1965 [1757])، تتحول المشاعر السلبية التي يستثيرها الفن التراجيدي إلى مشاعر إيجابية، إما عبر التقدير

الجمالي للسرد أو عبر إرضاء فضولنا الفكري لتحديد مصدر استيائنا. أما نيتشه فقد رفض، في كتاب «مولد التراجيديا» (1967 [1972])، الحلول «التحويلية» التي طرحها هيوم، والأخرى «التوفيقية» التي طرحها أرسطو لما يطلق عليه مفارقة التراجيديا، زاعمًا أن الفن التراجيدي يعرض تصورًا تراجيديًا للوجود، حيث لا ترتبط المعرفة بالضرورة بالفضيلة، والخير لا ينتصر دائمًا على الشر، وقد تُستمد المتعة من الدمار، ويظل الوجود عصيًا على الفهم من منظور المتطلبات الفكرية والأخلاقية للمنطق.

هذا التأمل الفلسفي في التراجيديا يشكّل خلفية النظريات الحديثة التي تتناول الرعب، الحفيد المشاكس للتراجيديا (حفيدها الآخر هو الميلودراما). بدأ نويل كارول، في كتابه المرجعي «فلسفة الرعب» (1990)، موجة الاهتمام الفلسفي بأفلام الرعب، التي لا تزال مستمرة حتى الآن. وقد اعتمد على منهج أرسطي في تصنيف وتحليل الأنواع السردية، وقدم بناءً على ذلك حلًا تحليليًا-معرفيًا جامعًا لـ«مفارقة الرعب»: لِمَ نعرض أنفسنا إلى القصص التي تثير لدينا استجابات سلبية قميئة نسعى في المعتاد إلى تجنّبها. على النقيض من أرسطو ونيتشه أو فرويد، يشير الحل الذي يطرحه كارول (والمستوحى من فلسفة هيوم) إلى المتع الفكرية والجمالية التي يتيحها تأمل حبكة متقنة الصياغة أو الناتجة عن إرضاء فضولنا السردي حيال مصدر الرعب الوحشي في الفيلم[1]. والمتعة الفكرية المستمدة من التحكم في هذا الرعب تُمكّن المشاهد من التغلب على التجربة الشعورية السلبية المرتبطة بتلك الأفلام، بكل ما بها من صدمات مقززة وسيناريوهات صادمة وتأثيرات ترويعية مفاجأة لا إرادية.

يبدو تحليل كارول جديرًا بالملاحظة لأنه أول اشتباك فلسفي جاد مع نوع الرعب الفني، الذي ظل قبل ذلك يتعرض للتجاهل أو يُعامل كمصدر لدراسات حالة مثيرة من جانب النظرية النقدية أو التحليلية النفسية. وبفضل تدخل كارول، أصبح الرعب الآن واحدًا من الأنواع الفنية المفضلة لدى منظري الأفلام المتأثرين بالفلسفة (انظر كارول (1990)؛ فريلاند (2002)؛ شو (1997، 2001)؛ سمتس (2003، 2007)). وفي ثناءٍ متواضعٍ على أفكار أرسطو (وهيوم)، يُميّز كارول الرعب ويصنفه كنوعٍ فنّي، واصفًا أبرز الحبكات السردية به وأكثرها تقليدية ويقدم استجابة معرفية بشكل

(1) يعرّف كارول الوحش بأنه أي مخلوق لا يقر العلم المعاصر بوجوده. لكن أرون سمتس يرى أن هذا الشرط يجب أن يعني العلم الذي يقره عالم الفيلم (بما أنه في بعض الحالات، مثل الجينات أو الاستنساخ، قد يتوافق العلم الحقيقي مع ما يعتبره العالم الخيالي حقيقة علمية) (2009ب: 505).

عام إلى مفارقة الرعب. وبينما يركّز على السمات العامة لجنس الرعب، يعطي أولوية للاستجابة الذاتية التي يوّلدها الرعب؛ فيعرّف «الرعب الفني» على سبيل المثال بأنه مزيج خاص من الخوف والتقزز والاضطراب الجسدي يظهر كرد فعل على وحشٍ هجينٍ بيولوجيًا يهدّد السلامة العاطفية والجسدية للشخصيات (1990: 27-35)[1]. يرى كارول أننا لا نشعر بالمتعة في حد ذاتها عند مشاهدة فيلم رعب، بل «نتحمل» الرعب كي نستمتع باللذات المعرفية التعويضية التي يتيحها تأمل الشكل الجمالي المرضي أو إرضاء قدرتنا على إعمال العقل والتفكر والاستدلال. وتلك الملكات المعرفية كلها تتضافر لحل الألغاز السردية التي يطرحها «الوحش»:

> إن خبرة مشاعر الرعب الفني ليست هدفنا الرئيسي من مشاهدة أفلام الرعب... بل الرعب الفني هو الثمن الذي نرحّب بدفعه لقاء الكشف عما هو متعذّر حدوثه وغامض، عما يخرق مخططنا المفاهيمي. (كارول 1990: 186).

يعتقد كارول أن فضولنا المعرفي هو سبب افتتاننا بالرعب، فنحن نتحمل الخوف والرعب كآثار جانبية عرضية لهذا المسعى المعرفي السردي. والرعب ليس استكشافًا للرغبات المكبوتة غير العلانية أو تعبيرًا عنها، بل إن مسعاه، مثل مسعى العلماء، هو فهم المجهول والتغلب على خوفنا وتقززنا عبر الفهم المعرفي. تضيف التحليلات التفصيلية التي يقدمها كارول لتنويعة من حبكات الرعب ثقلًا إلى أطروحته التي تجادل بأن المتعة المتناقضة المستمدة من الرعب هي متعة جمالية ومعرفية أكثر من كونها متعة ماسوشية أو غير عقلانية (1990: 97-128). رغم ذلك أشار نقاد كثر إلى أن نظرية كارول القائمة على أسس عامة تغفل على ما يبدو أفلامًا مهمة بل وأنواعًا فنية ثانوية عادةً ما نجدها متضمنة في أي تفسير شامل للرعب (انظر شو 1997). المثال الأبرز ها هنا هو فيلم «سايكو» لهيتشكوك، الذي لا يمكن اعتبار بطله المثير للأعصاب، نورمان بايتس، وحشًا بيولوجيًا؛ يوجد أيضًا نوع فني فرعي هو الرعب النفسي، حيث قد توجد العناصر الخوارقية دون وجود أي «وحش» مختلف بيولوجيًا.

في سياق متصل، يرى كارل بلانتينغا (2009 أ) أن حل مفارقة الرعب تكّمن في «إعـادة التصور المفاهيمي» أو «الاقتحام والتوغل» المعرفي (لا

(1) يُدافع كارول عن نسخة من «نظرية الفكر» لتفسير المشاعر المرتبطة بالاستجابة للشخصيات الروائية، على سبيل المثال، لا يؤمن المشاهد بوجود دراكولا في الحقيقة لكنه يتخيل فكرة وجود مصاص دماء لديه دافع قهري لامتصاص دماء ضحاياه. لكن نظرية الفكر تميل إلى تجاهل الطبيعة الجسدية للرعب التي نشعر بها كاستجابة شعورية جسدية.

الفرويدي) في التجارب الشعورية السلبية التي تثيرها تلك الأفلام. فعلى الرغم من الطابع الصادم والكريه لأفلام الرعب، فإن عملية تحويل المشاعر السلبية إلى مشاعر إيجابية التي يقوم بها المشاهد على المستوى المعرفي تُعيد تأطير السلبية السابقة على نحوٍ «يجعل تأثيرها الكلي مرضيًا ومريحًا وممتعًا على المستوى المعرفي والعاطفي»، حسبما يزعم بلانتينغا (2009أ، 197). إن الطبيعة المزعجة لأفلام الرعب ليست الثمن الذي ندفعه لقاء الرضاء المعرفي قدر كونها المادة الخام التي تُمكّن التحويل الشعوري؛ فبدلًا من تعويضنا عن انزعاجنا الشعوري، يُحوّل الرعب هذه السلبية الشعورية إلى رضا نفسي ومعرفي فائض. وعلى غرار كارول، يسير بلانتينغا على خطى هيوم في زعمه أن التأثيرات الشعورية السلبية مثل الرعب والقلق يمكن تحويلها، في فيلم رعب متقن الصياغة، إلى مشاعر مهيمنة مثل المتعة الطبيعية التي نستمدها من المحاكاة أو التقليد. إلا أنه يوسع من نطاق التفسير «ذي المرحلتين» لعملية التحويل المعرفي هذه، وهو التفسير المستوحى من فكر هيوم؛ فيزعم أن بوسعنا إيجاد متعة جمالية في العرض الفني البارع لمحتوى مثير للاضطراب في سرد تراجيدي، وعبر تأمل المأساة يمكننا «تحويل أي من الاستجابات الشعورية السلبية التي تنتابنا إلى مشاعر وأحاسيس ممتعة» (على غرار المتعة الجمالية التي نستمدُّها من جمال وبلاغة اللغة (2009أ: 175). وبهذه الطريقة يمنح بلانتينغا أولوية لدور التحويل الشعوري عبر التقدير الجمالي والمعرفي. إذن يرى كل من كارول وبلانتينغا أننا نستمتع بأفلام الرعب بوصفها مزيجًا جماليًّا وشعوريًّا ومعرفيًّا، لا لأننا نختبر عبرها، على نحوٍ غير مباشر، رغباتٍ مكبوتة أو مخاوف أيديولوجية (وود 1986)، أو نفتتن بقوة الشر (فريلاند 2002)، أو نواجه القوة المدمرة للوحش، أو نتوحد معها (شو 1997، 2001)، أو نستمد متعة منحرفة من «الترويع الترفيهي» الذي قد توفره (انظر شو 2008، 35 ff).

علاوة على ذلك، يرفض كل من كارول وبلانتينغا أطروحة «عودة المكبوت» الفرويدية التي سادت المناقشة النظرية حول أفلام الرعب (وود 1986؛ كلوفر 1992). وفقًا لهذه الأطروحة، تتيحُ لنا أفلام الرعب تهذيب الأبعاد الصادمة من افتتاننا بالموت والجنسانية والعنف والدناءة عبر الاستمتاع بتلك الخيالات والمخاوف والمحرمات الاجتماعية التي لولا ذلك لظلت مكبوتة. أضافت نظرية السينما التحليلية النفسية فوق ذلك بعدًا نقديًّا-أيديولوجيًّا إلى هذا التحليل عندما زعمت أن أفلام الرعب، بما تتضمّنه من كائنات فضائية عجيبة ووحوش وجنسانية مُهددة وآخرين، تجسد مجازاتٍ تُعبّر

عن المخاوف الاجتماعية-السياسية والأيديولوجية التي لم تكن لتجد لولا ذلك شكلًا يُعبّر عنها في الثقافة (وود 1986). وحتى سنواتٍ قريبة، قدمت نظرية السينما التحليلية النفسية سبيلًا لتفسير افتتاننا المستمر بأفلام الرعب، وانشغال تلك الأفلام الدائب بالجنسانية والموت والعنف والدناءة. رغم ذلك، فإن ما تغيّر في العقدين الأخيرين ليست طبيعة الرعب، بل النموذج الفكري النظري الذي يُستوعب الرعب من خلاله، أي النقلة المعرفية التحليلية التي تحوّلت من النظرية التحليلية النفسية إلى النظرية المعرفية، ومن الجماليات القارية والنظرية النقدية إلى الجماليات التحليلية وعلم النفس المعرفي-الأخلاقي.

يلعب الرعب في هذا السياق دور ساحة المعركة الفعلية للمواجهة بين المفاهيم الرومانتيكية والعقلانية عن الإنسان: هل سينتصر العقل على قوى الظلام أم هل ستقوض قوى اللاعقلانية استقلالية العقل؟ يزعم التحليل النفسي أن استقلاليتنا العقلانية خاضعة على الدوام لتقلبات الرغبات المكبوتة وقوى اللاوعي؛ في حين ترفض المدرسة المعرفية تلك المسلمات الافتراضية، زاعمة أن كل الظواهر التي انفرد التحليل النفسي بتفسيرها يمكن شرحها على نحو أفضل بالاستعانة بالعمليات المعرفية والدوافع الطبيعانية والرغبات العقلانية. لذا نزعت فلسفات الرعب المعرفية-التحليلية إلى إسقاط اللاوعي وكبت أهمية الجنسانية، كما قللت من قيمة نسب أبعاد أيديولوجية إلى الرعب[1]. عوضًا عن ذلك، قدمت نسخًا معرفية مُحدثة من أطروحة «التسامي» الفرويدية (بدون اللاوعي)/ زاعمة أن متعة التفوق المعرفي هي التي تتغلب على المشاعر السلبية التي تثيرها أفلام الرعب. وفي المعركة العجيبة بين والعقل ونقيضه، فإن البراعة المعرفية والإشباع النفسي هما المنتصران على الجوانب اللاعقلانية والمتضاربة في التجربة البشرية.

لكن ما الأفلام التي تقاوم تلك التفسيرات التي تعتبر متعة الرعب مستمدة من حل الألغاز المعرفية أو التأمل الجمالي أو التحويل الشعوري؟ أتناول ها هنا فيلم «عدو المسيح» للارس فون ترير، وهو فيلم يقاوم هذه الأنواع من النظريات الفكرية حول الاستجابة الشعورية للرعب، والتي تهيمن على نظرية السَينما الفلسفية. علاوة على ذلك، يلمح الفيلم خفية إلى أن التفسيرات

(1) رغم ذلك، زعمت سينثيا فريلاند (2002) أن من الممكن تطبيق منهج معرفي ضمن إطار التحليل النسوي لأفلام الرعب، وطور دان فلوري تحليلًا نقديًا للعرق في الأفلام ذات الشعبية معتمدًا على آراء معرفية، في حين رأى كارل بلانتينغا أن النظرية المعرفية قد تساعد على توضيح مفهوم حيادي (غير معياري) بتناول الأيديولوجية التي تلعب دورًا في الأنواع السينمائية الشائعة (2009أ: 18-200)

التحليلية النفسية للرعب لا يمكن نبذها كليًا (أيجسّد ذلك نموذجًا آخر على «عودة المكبوت»؟)، على الرغم من وابل الهجمات التي انهالت على رأس فرويد من قبل المنظّرين المعرفيين وفلاسفة الرعب المعاصرين (تعلّق الشخصية التي تلعبها شارلوت جانزبورج في الفيلم: «لم تعد الأحلام مهمة في علم النفس الحديث، لقد انتهى عصر فرويد على ما يبدو»).

وعلى الرغم من أن «عدو المسيح» يقاوم التفسيرات النظرية الجاهزة، فإنه يستدعي تفسيرًا أكثر تأثرًا بفكر نيتشه عن الفن التراجيدي: إذ يطرح نقدًا جماليًا للتفاؤل المرتبط بعصر التنوير بينما يستثير إحساسًا (شبه ديني) بالرهبة أو السمو استجابةً لعدمية العقلانية الحديثة. إن النظريات التحليلية النفسية، كما يلاحظ أرون سمتس، سعت على الأقل لتفسير التضارب الكامن في تجربتنا للرعب، وتقبلت إمكانية ألا يفسر التفوق المعرفي جميع التأثيرات النفسية المثيرة للاضطراب المرتبطة بالرعب (2009ب: 513)[1]. ويوحي الانشغال الثقافي المتكرر بالرعب -كظاهرة يعجز العلم المعاصر عن تفسيرها بالكامل، وتظل رغم ذلك مصدرًا للافتتان والخوف والتقزز- بوجود أبعاد أيديولوجية ونفسية وثقافية أوسع تضطلع بدور مهم في تلك الأفلام.

إذا كان بوسعنا الاستمتاع بالدمار والعنف والجنسانية والدناءة، يصبح السؤال المطروح هو كيف يتيح لنا الرعب معايشة غير مباشرة لتلك الأشكال من التشوش المعرفي والإثارة الشعورية ولماذا. فمن الصعب اعتبار أفلام مثل «عدو المسيح» مجرد إرضاء لرغبتنا في الشعور بالتفوق المعرفي (بما أن الفيلم ينكر علينا هذه المتعة) أو في التأمل الجمالي (بما أن الأبعاد الجمالية في الفيلم تتحوّل إلى أبعاد صادمة مع تكشف الأحـداث)؛ أو زعم أن الفيلم يطرح تعليقًا جادًا فوق سينمائي على العنف والجنسانية ومعاداة المرأة وغيرها من المخاوف والأساطير الثقافية (نظرًا لطابع الغموض الشديد الذي يطغى على معالجة الفيلم لهذه الموضوعات). ومن هذا المنظور، يمكن اعتبار «عدو المسيح» فيلمًا صادمًا نفسيًا ومعاديًا للتوجه المعرفي (بما أن الصدمة تقاوم أشكال التحويل أو التفوق أو الإعلاء التي من المفترض أن يخضع الرعب لها). وبسبب هذا الطابع الصادم للفيلم تحديدًا، يجسد «عدو المسيح» نموذجًا مناقضًا للنظريات المعرفية السائدة عن الرعب. إنه تحدٍّ عنيف للفكر؛ حالة صادمة من التفكير السينمائي.

(1) مع ذلك يشتكي سمتس من أن النظريات التحليلية النفسية، على الرغم من قدراتها التفسيرية والشارحة، تظل «تواجه صعوبة في شرح جاذبية الرعب لدى جمهور النساء، وتعتمد على الأساس المشكوك فيه لنظرية التحليل النفسي» (2009ب: 513).

الأسى

يفسح التتابع الافتتاحي أو التمهيد الاستثنائي لـ«عدو المسيح» المجال لأسلوب بصري مختلف يبدأ من الفصل الأول للفيلم، والذي يحمل عنوان «الأسى» ويسوده أسلوب أقرب لواقعية مدرسة دوغما السينمائية (حيث استخدام الكاميرا المحمولة باليد والحركات السريعة والتكبير الواضح للصور، مع غياب الموسيقى التصويرية، وغير ذلك من السمات)، لكن مع توظيف مجموعة ألوان باردة من درجات الأخضر والأزرق والرمادي وطابع بصري شديد الوضوح. «الحزن» هو أحد الفصول الأربعة التي يتألف منها الفيلم، والفصول الثلاثة الباقية تحمل عنوان «الألم (الفوضى تعم)»، «اليأس (قتل النساء والفتيات)»، و«الشحاذون الثلاثة». وينتهي الفيلم بخاتمة نسمع فيها لحن هاندل مرة أخرى، ونشاهد الأسلوب البصري نفسه الذي يُوظف الأبيض والأسود والحركة البطيئة كما في التمهيد، لكنها تعرض منظورًا آخر وتنقل إحساسًا ومعنى مختلفين للغاية.

سوف يندهش المشاهد اليقظ للتتابع التمهيدي للفيلم من أسلوبه الاستثنائي الذي يجسد انتهاكًا صريحًا من جانب فون ترير لشروط مانيفستو حركة دوغما 95 التي فرضها على نفسه (كما يتجلّى في استخدامه للحركة البطيئة وصور الأبيض والأسود، والموسيقى من خارج العالم الحكائي والتأثيرات الرقمية الخاصة في مرحلة ما بعد الإنتاج (الثعلب المتكلم)، عوضًا عن التأثيرات «التناظرية» الواقعية المباشرة التي وظفها في أفلامه المبكرة مثل «عنصر الجريمة» (Element of Crime, 1984) و«يوروبا» (Europa, 1991). وقد قارن بعض النقاد هذا الفيلم بفيلمه «البُلهاء» (Idiots, 1998)، حيث التجسيد الأمثل لقواعد حركة دوغما السينمائية. رغم ذلك، من الأفضل ربط هذا الفيلم بأعماله المبكرة في مجال الرعب مثل مسلسل «المملكة» بجزئيه الأول والثاني (The Kingdom I and II 1994 و1997)، إلى جانب فيلمه التليفزيوني السابق «ميديا» (Medea, 1988)، المستوحى من نص لم يُصور لكارل درير (عن مسرحية ليوربيدس) وأكمله فون ترير. والمقارنات بين «عدو المسيح» و«المملكة» (أو «ميديا») مفيدة، لا لأنهما ينتميان إلى النوع الفني نفسه أو يعالجان الموضوعات نفسها بل لما بينهما من اختلافات وتباينات وتناقضات مدهشة.

يعتبر مسلسل «المملكة» معالجة عامة للرعب تمتزج بالدراما الطبية الاجتماعية المبتذلة والميلودراما. ويستخدم المسلسل هذه الأعراف النوعية

ويسخر منها في الوقت نفسه، فالعناصر الخوارقية مثل الأشباح (شبح فتاة ميتة يسكن مستشفى «المملكة»)، وخوارق علم النفس (التي تجسدها على نحو مضحك للغاية شخصية الآنسة دروسر [كريستين رولفيس] التي لا تكل)، والوحشية الدنيئة يربطها فون ترير باستكشاف للعنف المؤسسي وسفاح القربى والاستغلال الجنسي والثقافة التآمرية الفرعية في الجمعيات المؤسسية السرية والتكتم على الإهمال الطبي. ويدعم المسلسل أحداثه التي تمزج بين الرعب الفني والدراما الاجتماعية المبتذلة بمسحة من حس الدعابة الإسكندنافي الساخر (ينقله، بأداء تمثيلي مبهر، الممثل الراحل إرنست هيوجو جارجارد، الذي يلعب دور جراح الأعصاب العصابي ستيج هيلمر). يتلاعب المسلسل بأعراف الرعب والدراما الاجتماعية المبتذلة والتشويق البوليسي على نحو يتفق ونوع التفسيرات التي يوردها بلانتينغا-كارول للرعب، والتي تركز على دور التفوق المعرفي والمتعة الجمالية والتحويل الشعوري، إذ يتضمن المسلسل جريمة قتل خفية وأشباحًا تسكن المكان كما يتميز بألوانه المائلة إلى درجات البني، ودور المعلق على الأحداث الذي تلعبه شخصيتان مصابتان بمتلازمة داون، إلى جانب التعليق الساخر الذي يلقيه لارس فون ترير نفسه[1].

على النقيض من ذلك، يستشرف فيلم «ميديا» الاتجاه الذي يجسده فيلم «عدو المسيح» في التعامل مع الصدمة أو في محاولة تقديم شكل سينمائي من التراجيديا. صُوِّر الفيلم باستخدام الفيديو التناظري، ويتسم بصوره المشوشة الخالية من الألوان، وهي الإمكانات البصرية التي يستغلها الفيلم كي يستدعي أسلوب الأفلام الصامتة (أو شبه الصامتة) الذي يميز كارل درير، مع استخدام العناوين الداخلية القوطية وأقل قدر من الحوار، وصور عجيبة للبحر والرمال والحقول ودواخل القلعة والكهوف الغامضة المُضاءة بالمشاعل التي تخلق حالة الانسلاخ البصرية والسمعية اللازمة لاستدعاء زمان ومكان أسطوريين. يستغل فون ترير تسطُّح صورة الفيديو إلى أقصى حد، ويسمح للشخصيات بالاندماج مع الخلفيات الظليلة أو المثيرة للمشاعر بطرق تؤكد على كون الفيلم استدعاءً سحريًا لروح التراجيديا الإغريقية في زمان غير زمانها. لا شك في أن «ميديا» يهدف إلى تقديم معالجة سينمائية حديثة للصدمة التي تنطوي عليها مأساة يوربيدس. وهذه المعالجة التي قدمها فون ترير، معتمدًا على نص درير، لا تُحسِّن أو تخفف من وطأة

(1) يظهر فون ترير، متألقًا في بذلة توكسيدو ورابطة عنق على شكل فراشة، في ختام كل حلقة كي يلقي خطبة ساخرة وملغزة، وينهي موجزه الختامي لكل حلقة بعبارة: «وتذكروا أن تروا الخير في الشر».

الأبعاد الصادمة في انتقام ميديا الشهير من جاسون بعدما خانها (عندما تزوج من جلاوكي ابنه كريون). وفي تتابع مَشاهِدِ مروع نرى ميديا بينما تقتُل ابنيها، إذ تشنق الأصغر، بينما يبكي وينوح، من فرع شجرة مقفرة على تل مرتفع تذروه الرياح، ثم تساعد الأكبر، الذي شهد جريمة القتل الأولى، على وضع حلقة المشنقة حول رقبته. أما التتابع الذي يصور غضب جاسون إذ يعدو بحصانه نحو المشهد التراجيدي فيخلب الألباب، إذ صُور من زاوية علوية، ويظهر الحصان وراكبه بينما يندفعان عبر السهول العشبية التي تذروها الرياح وعبر المنطقة الساحلية الرملية. يبدي جاسون ألمًا ولوعة لا يحتملان عندما يجد ولديه الميتين؛ إنها لحظة تراجيدية خالصة يَندُر وجودها في الفن السينمائي. ومن ثم، فإن ما يتسم به «ميديا» من ابتكار بصري وموضوع صادم ومحاولة كاشفة لتقديم التراجيديا بأسلوب سينمائي يجعله سابقة مهمة تمهد لمشروع فون ترير الجمالي في فيلم «عدو المسيح».

يتحدى تمهيد فيلم «عدو المسيح» أعراف حركة دوغما عبر استخدامه الواضح لموسيقى من خارج العالم الحكائي (ما يذكرنا بافتتاحية فيلم «دوجفيل» الذي استخدمت فيها تنويعة بيرغوليزي على لحن «سابات ماتر»). إن لحن هاندل -الذي ظهر في فيلم «فارنيللي» (Farinelli,1994) الترفيهي الذي يمزج الاستعراض الموسيقي بالتاريخ بالجنس، إخراج كوربايو- يحكي عن الألم والعذاب اللذين تكبدتهما ألميرا وحبها العاجز للفارس النبيل رينالدو:

دعوني أنتحب

على قدري البائس

وأتنهد شوقًا للحرية

ربما يحطم الأسى قيود عذابي

إشفاقًا عليّ.

إلا أن تأثير الموسيقى المصاحبة للتمهيد في «عدو المسيح» لا يقتصر على تهيئة الأجواء لمشاعر الألم والخسارة، بل يمتد ليضفي مسحة من الشك على حقيقة الحدث المأساوي الذي يجسده هذا الجزء. فلا يسع المرء سوى الاندهاش من التمثيل الفني الأسلوبي لموت الطفل وغفلة الأبوين التامة عن مصيره. وما نراه يميل أكثر إلى كونه نسخة وهمية من الأحداث المتأثرة بوضوح بالخبرات الصادمة التي تتعرض لها الشخصيات لاحقًا،

لا مجرد عرض لخلفية حبكة الفيلم؛ ما يضفي غموضًا بالغًا على تتابع المشاهد هذا، ويفتح الباب أمام تفسيرات متضاربة له. على سبيل المثال، ثمة عدد من الدلائل التي تشير إلى أن الأبوين لم يريا أو يسمعا، وبالتالي لم يعرفا، ما يحدث للابن. رغم ذلك، نرى لاحقًا في الفيلم نسخة أخرى من الأحداث، بالأسلوب نفسه (مصورة بالأبيض والأسود)، تظهر فيها الأم وكأنها على علم بسقوط ابنها الوشيك من النافذة ليلقى حتفه. وعلى نفس المنوال، تثير صور معينة في الفيلم أسئلة لا يمكن مقاومتها؛ مثل لِمَ ربطت دمية الطفل في بالون يطفو في الهواء؟ ما خطب حذائه المكتنز ذي الرقبة، الذي نراه موضوعًا على نحو معكوس (ما يمهد لمشهد محوري لاحق في الفيلم)؟ هل كان جهاز مراقبة الطفل غير مسموع فعلًا أم أن الأبوين تجاهلاه؟ على أية حال، فإن النقلة المفاجئة من الحادث المصوَّر على نحو خيالي إلى عواقبه -أي حزن الزوجة العميق ومحاولة زوجها إخضاعها إلى العلاج المعرفي- توحي بأن حقيقة هذا الحدث الصادم ستظل بعيدة عن متناول يدينا. وستظل مصدرًا جامحًا للحزن والألم واليأس لا يمكن التغلب عليه كليًا، سواء عبر التوضيح المعرفي أم البراعة السردية أم الإعلاء الجمالي.

إن القصة التي يعرضها «عدو المسيح» تنتمي إلى نوع الرعب القوطي لما تتمتع به من تأثيرات غريبة، لكنها تتسم كذلك بطابع خرافي ينبع من محتواها النفسي المكثف وما يتردد عبرها من أصداء دينية-ثقافية. يموت طفل بينما أبواه يتضاجعان، فيقرر الزوجان المحطمان الامتناع عن سلك طريق العلاج الطبي التقليدي وترك بيتهما، مسرح حادث الوفاة المأساوي، والتوجه نحو كوخ منعزل يملكانه في الغابات (يحمل اسم موحي وهو «عدن»)، حيث يُفترض أن تتغلب الزوجة على حزنها وقلقها عبر تجربة العلاج التعرضي المعرفي تحت إشراف زوجها/ معالجها النفسي. لكن بدلًا من تحقق التطهر أو التحويل المعرفي، ينشأ صراع حياة أو موت كابوسي ذو طابع خوارقي ونفسي وجنسي في آن واحد. إذ تعود أحاسيس الذنب المكبوتة حيال مصرع الطفل لتطارد الزوج والزوجة على حدٍ سواء -اللذين يكتفي الفيلم بالإشارة لهما بهو وهي في التترات- لكن بطريقتين مختلفتين تمامًا. فالمرأة، التي تُحمل نفسها ذنب موت طفلها، تعاقب زوجها جنسيًا وجسديًا بوحشية، معتبرةً إياه شريكًا في الجريمة وجلادًا أيضًا ثم تشوه، بل «تختن» نفسها في النهاية. أما الزوج، فبعدما يزيح هذا الإحساس بالذنب ملقيًا به على كتفيها، يتمكن من تهدئة خوفه وقلقه، بل ربما عدائه للمرأة،

عبر خنقها ثم حرقها كساحرات فوق كومة من الحطب. وبعد ذلك يترك «عدن» وحده بعدما أفضى علاجه السلوكي إلى جعله يقتل زوجته بدلًا من علاجها. لكن قبل أن يتمكّن من العودة للمدينة، يرى سلسلة من الرؤى، تظهر فيها الغابة بينما تتناثر بها جثث نساء أخريات ضُحي بهن في الماضي. وفي صورة أخيرة غامضة، يصاحبها لحن هاندل مرة أخرى، يشهد الزوج حشدًا هائلًا من نساء بلا وجه يظهرن من الغابة ويكتسحنه بينما يحاول الهرب من المكان الذي شهد تضحيته بزوجته.

فيلم عن صدمة زوجية

إن الحبكة الرئيسية والأسلوب البصري والأصداء الخرافية التي تميّز «عدو المسيح» تذكرنا بعدد من الأفلام الأخرى التي تنتمي إلى فئة قد نطلق عليها تنويعة الصدمة العائلية/ الزوجية من الرعب النفسي؛ والتي تتضمن أفلامًا مثل «طفل روزماري» (Rosemary's Baby, 1968) لرومان بولانسكي، و«لا تنظر الآن» (Don't Look Now, 1973) لنيكولاس روج، و«طارد الأرواح الشريرة» (The Exorcist, 1973) لفريدكين، و«رأس الممحاة» (Eraserhead, 1977) لديفيد لينش، و«البريق» لستانلي كوبريك (The Shining, 1980)، و«بلا أثر» (The Vanishing, 1988) لجورج شلاوشر، و«الحلقة» (Ring, 1998) لهيدو ناكاتا، و«مياه عميقة» (Dark Water, 2002)، إلخ... في تلك الأفلام كلها، يوجد زوجان، لديهما طفل غالبًا، وخلفية من صراع زوجي أو جنسي أو تفكك، ثم يختفي الطفل أو يموت. يتعرض الزوجان لصدمة متعذر تفسيرها، سواء كانت طبيعية أم خارقة، ويسعيان إلى إصلاح علاقتهما وتجاوز الصدمة التي تعرضا لها وإعادة ترسيخ زواجهما وعائلتهما، وهو مسعى غالبًا ما تكون نهايته سيئة، وتسفر عن عواقب عنيفة. يبدو الأمر وكأن الزوجين، أو نواة الأسرة، يجري إخضاعها لأقصى أشكال الصدمة تطرفًا كي نرى إلى أي مدى ستتمكن من التحمل. ومن الناحية الأخرى، تبدو العلاقة نفسها بين الزوجين تشكّلها صور شتى من الصراع أو العداوة أو الصدمات المكبوتة التي تظهر في النهاية في شكل مبالغ فيه (مثل هلوسة، مشاهدات خارقة، استحواذ، رؤى، قوى خوارقية، عنف غير مبرر، مسوخ من عالم الطبيعة، وغير ذلك).

ثمة فيلم آخر يستدعي التأمل ويبدو وثيق الصلة بفيلم «عدو المسيح»؛

إنه الفيلم الوحيد من نوع الرعب النفسي الذي أخرجه بيرجمان، ويدعى «ساعة الذئب» (Hour of the Wolf, 1968). تروي الفيلم امرأة [ليف أولمان]، اختفى زوجها [ماكس فون سيدو] على جزيرة منعزلة قدما إليها كي يرسم لوحاته. وعلى الرغم من أن الزوجة تعتبر هذه الرحلة فرصة لتجديد الحب في زواجهما المتعثر، يتضح من مشهد مبكر في الفيلم، حيث يصدها زوجها بصمت، أن الأوضاع ليست على ما يرام إطلاقًا بينهما. وعقب لقاء عجيب مع عجوز أنيقة غامضة، تبدو على علم بأهواء الفنان السرية ومغامراته الخاصة، تقرأ الزوجة مذكرات زوجها، وتطلع على الرؤى الشيطانية التي تنتابه ومخاوفه الفنية وشعوره بالخزي الجنسي وجنون الارتياب المدمر للذات الذي يعاني منه. وفي أثناء ساعة الذئب -الساعة التي تسبق الفجر حين يسود الظلام روح الإنسان، وحين تقع معظم حالات الوفاة وتجول الأرواح الشريرة- يخبرها عن كوابيسه، ورؤاه وهواجسه التي أضحى كثير منها موضوعًا لاسكتشاته ورسوماته ولوحاته. وبينما يسعيان إلى التواصل مع العالم خارج الجزيرة، يتعرضان إلى سلسلة من حوادث الإذلال النفسي على يد مجموعة من الأرستقراطيين المحليين الذين تبدو عليهم سيماء الثقافة لكنهم يثيرون إحساسًا بعدم الارتياح، إذ يدعون الزوجين إلى تناول العشاء في «قلعتهم» ثم يسخرون من ادعاء الفنان بأنه «حر» عندما يعدونه بلقاء جنسي وهمي مع إحدى عشيقاته/ملهماته السابقات (تدعى فيرونكا فولجر). وبالطبع يفضي تحقق هذا الوعد إلى عنف وانتهاك، إذ يتحول الأرستقراطيون إلى هيئات شيطانية ويهرب الفنان إلى غابة مظلمة ذات أشجار منذرة بينما يطارده غراب متوحش. وتبقى الزوجة وحدها على الجزيرة كي تحكي لنا قصة اختفاء زوجها الغريبة، وتتركنا حكايتها نواجه أسئلة بلا إجابة. إن هذا الفيلم من أفلام بيرجمان جدير بالملاحظة لأنه أخرجه عقب انهياره النفسي، في حين كان فيلم «عدو المسيح» ثمرة الاكتئاب الذي عانى منه فون ترير وأعلن عنه في أكثر من مناسبة. وصف فون ترير فيلمه بأنه «جزء من العلاج»، استحضر خلاله أعمال بيرجمان وبو وسترندبيرج[1]. في كلا الفيلمين يعتكف زوجان يواجهان مصاعب في موقع منعزل يستحضر سمو ومهابة الطبيعة لكنه يضفي عليها أجواء خوارقية. وفي الفيلمين على حدٍ سواء، يلعب نص مكتوب دورًا محوريًا، إذ يكشف عن دواخل نفس أحد الزوجين للآخر: مذكرات

(1) يطرح جون واترز التعليق الساخر التالي على فيلم «عدو المسيح»: «لو أن إنجمار بيرجمان قد انتحر ودخل النار ثم عاد إلى الأرض لإخراج فيلم فني/تجاري يصلح لسينما السيارات، كان ليقدم هذا الفيلم».

الفنان ورسوماته التخطيطية في «ساعة الذئب»، وأطروحة/ مذكرات المرأة الموضحة بالرسومات والتي تحمل اسم «إبادة النساء والفتيات» (وتتناول تاريخ مطاردة الساحرات في العصور الوسطى) في فيلم «عدو المسيح». وكلا الفيلمين ينتهيان بموت أحد الزوجين (الزوج/الفنان في فيلم بيرجمان؛ المرأة/الزوجة في فيلم فون ترير). ونشاهد في الفيلمين أيضًا غرابًا غامضًا هو نذير الموت، واستكشافًا لسمو الطبيعة -الغابة أو «الأحراج»- يُعد مجازًا يعبر عن انهيار التكامل النفسي لدى الشخصيات.

مثال آخر جدير بالذكر على أفلام الصدمة العائلية-الزوجية، وأحد الأفلام التي يتجلى تأثر فون ترير بها في فيلمه «عدو المسيح»، هو فيلم الرعب النفسي «لا تنظر الآن» للمخرج نيكولاس روج (انظر وايت وباور 2009). فكما في فيلم «عدو المسيح» يستهل روج فيلمه بموت عرضي مأساوي لطفلة؛ فتاة صغيرة ترتدي معطفًا أحمر تغرق في بركة بجوار منزل عائلتها (ويصاحب تتابع المشاهد هذا موسيقى تصويرية مؤثرة أيضًا). وقد شاهد الأب [دونالد سازرلاند] نُذر تشير إلى هذا الحدث المأساوي، إذ رأى شخصًا غامضًا يرتدي الأحمر وخيطًا عجيبًا من الدم ينتشر عبر صورة فوتوغرافية لنافذة ملونة في إحدى الكنائس كان يدرسها قبل لحظات من غرق الطفلة. وسعيًا للتغلب على حزنهما ومداواة الجرح الذي أصاب زواجهما ارتحل الزوجان إلى فينيسيا، حيث تعاقد الزوج على تجديد كنيسة بيزنطية. وفي فينيسيا تتعرّف الزوجة على وسيطتين روحانيتين إنجليزيتين تدعيان أنهما تتواصلان مع ابنتهما الميتة. أما الزوج فيصبح مقتنعًا أنه قد لمح طيفًا له هيئة ابنته بمعطفها الأحمر المميز، يتجوّل في الأزقة والحارات المظلمة بفينيسيا ويتزايد هوسه بالعثور على هذه الفتاة الغامضة، إلا أن لقاءه بها أخيرًا يتفجر عن عنف حقيقي إذ تهاجمه الطفلة التي يواجهها في النهاية (ويتضح أنه قاتل متسلسل له قامة قزمية يجوب طليقًا في فينيسيا) وتذبحه.

في كل من «عدو المسيح» و«لا تنظر الآن»، نشاهد حالة الشقاق الزوجي والجنسي نفسها التي تلي الموت الصادم لطفل. فالحزن والألم واليأس الذي يَشعر به الزوجان لا يمكن تحويله بنجاح إلى نزعة معرفية أو شعورية أكثر إيجابية؛ وحتى الهرب من مسرح التراجيديا المنزلي، سواء إلى كوخ في الغابات («عدو المسيح») أو إلى شوارع فينيسيا («لا تنظر الآن»)، لا يؤثر في الصدمة الجوهرية الناتجة عن الحدث. يستحضر الفيلمان تقليدي

الرعب القوطي والخيال العجائبي الأدبيين (بو وأي تي أيه هوفمان)، فنجد في كليهما أن الخيالي يغشى الصادم، وأن العاطفة الجنسية تتقاطع مع العنف المميت، وتعاود تجربة الذنب والألم واليأس الصادمة مطاردة الزوجين في شكل انهيار نفسي وصدمة مدمرة.

في فيلم فون ترير، يحاول الزوجان التغلب على الحزن والقلق عبر العودة إلى «عدن»، بيتهما في الغابة (أي العودة إلى حالة تسبق هبوط آدم وحواء من الجنة وإلى مكان يشبه «حديقة البراءة» حيث سيعيدان اكتشاف الخير والشر). لقد ابتعدا عن منزلهما موقع الحادث الصادم كي تتمكن المرأة من مواجهة مصدر خوفها وقلقها الذي لا يسعها التعبير عنه سوى بكلمة «الغابة» الغامضة. لكن هذا الوضع يظل مقلقًا نفسيًا، إذ إن الخوف الأكبر، لدى أي والدين، قد تحقّق بالفعل وفي المساحة الحميمية داخل بيت الأسرة. وواقع الشقاق الزوجي-الجنسي الذي تلا الموت المأساوي للطفل دفعهما إلى الهرب إلى مساحة الخوارقية داخل «عدن»[1]. إن النقلة الدرامية من التتابع التمهيدي ذي الطابع الخيالي إلى العواقب الصادمة والواقعية للحادث تعبر عنها اللقطات الافتتاحية للفصل المعنون «الحزن»، الذي يعرض الأبوين المنكوبين بينما يسيران ببطء خلف عربة نقل الموتى التي تحمل نعش طفلهما. نرى هذه اللقطات، الملونة والمصحوبة بأصوات واقعية تقتحم المشهد، من وراء زجاج نافذة عربة نقل الموتى، وكأنها من منظور الطفل المتوفى[2]. وعبر هذه النافذة الخلفية نرى الأب ينتحب (وهو التعبير العاطفي الوحيد الذي نراه على وجهه باستثناء تعبير الغضب الفتاك الذي نراه في نهاية الفيلم)، أما الأم، التي يكسو وجهها الشحوب ويعلوه الجمود، فتنهار على الرصيف لتقع فريسة اكتئاب حاد، «نمط غير عادي من الحزن» حسب تعبير طبيبها، سيستمر على مدار الشهور التالية. نلاحظ أن وجوه المشيعين في الجنازة ممسوحة أو مُلطخة (كما في خاتمة الفيلم حيث نرى جمعًا من النساء المجهولات بلا وجوه يتركن عدن). ومنذ البداية، ندرك أن الدراما الزوجية المأساوية ذات طابع نفسي وخيالي في المقام الأول؛ إنها تجسيد سينمائي للصدمة، لكنه تجسيد يقاوم الاختزال النفسي، أو الإعلاء الجمالي أو البراعة المعرفية.

(1) أعني بالخوارقية طبيعانية مفرطة وما وراء الطبيعانية، التي تشمل كل من رعب الحياة المفرطة في الطبيعة (كما في جذور النباتات المتعفنة وأصوات الحشرات والأشجار الميتة)، وما وراء الطبيعة (القوى الغامضة التي تتحدى التفسيرات العقلانية).

(2) يلاحظ روب وايت (وايت وباور، 2009) أن اللقطة تشير إلى لقطة منظور الكفن الشهيرة في فيلم الرعب الكلاسيكي «مصاص دماء» لكارل درير (1932).

الشحاذون الثلاثة

كل فصل من الفصول الثلاثة الأولى بفيلم «عدو المسيح» يعالج شعورًا أو عاطفة سلبية قوية (الحزن، الألم، اليأس)، أما الفصل الرابع، الذي يحمل عنوان «الشحاذين الثلاثة» فيجمع بين الأحاسيس الثلاثة مجسدًا النهاية الصادمة للسرد. ولئن كانت تلك الأقسام الثلاثة من الفيلم، بأسلوبها البصري الأكثر واقعية، تجعلنا نفترض أنها تحكي قصة «حقيقة» عن المساعي المؤلمة التي يبذلها زوجان كي يواجها حزنهما وقلقهما، فإن مشاهدة يقظة لتلك الفصول تُقوّض كذلك التقسيم الدقيق الذي يفصم الفيلم إلى تمهيد/ خاتمة خيالية وتطور سردي «واقعي» ظاهريًا. إذ إن تلك الفصول «الواقعية» حسب المفترض تتضمن كذلك رؤى خوارقية وأحداثًا في الطبيعة (حيوانات تحتضر وأشجار بلوط تسقط) تؤكد طبيعة الشر الذي يتجلى أمام أعين الزوجين المنكوبين في عدن.

إلى جانب ما نراه في الفصول الأربعة الأولى الرئيسة من صور الأبيض والأسود المصورة بتقنية الحركة البطيئة (تصاحبها موسيقى هاندل) والصور الواقعية الملونة التي تتوافق مع قواعد حركة دوغما السينمائية، لا بد أن نضيف فئة ثالثة من الصور نطلق عليها الصور الخارقة/ القوطية التي تظهر سمو الطبيعة ومكرها. تظهر هذه الصور أوضح ما يكون في تتابع اللقطات المميز الذي يُجسد خضوع الزوجة للتنويم المغناطيسي أثناء سفرها مع زوجها بالقطار إلى بيتهما المنعزل بالجبال. يحفز الرجل المرأة على الدخول في حالة تنويمية وتخيُّل أنها تسير نحو الأحراج بالقرب من بيتهما ويوجهها أن تنام على العشب وتمتزج به. واللقطة، المصورة من أعلى، التي تظهر جسدها بينما يمتزج مع العشب الأخضر تذكرنا بلقطات مماثلة في أفلام أخرى لفون ترير (مثل اللقطة التي تظهر جرايس بينما تمتزج مع التفاح في خلفية شاحنة بين في فيلم «دوجفيل»، أو اللقطة التي نرى فيها جاسون المهتاج قرب نهاية فيلم «ميديا» إذ يمتزج مع العشب الأصفر بعدما عثر على ابنيه المقتولين). هذه الفئة الثالثة من الصور صوُّرت بالحركة البطيئة وبالألوان، لكن ألوانها شديدة التباين تذكرنا بلوحات الرسام كاسبر ديفيد فريدريش (التي تجسد أشخاصًا وحيدين في الظلام ومناطق وعرة وأشجارًا تحتضر وسط ساحات من الغابات المنعزلة مقطوعة الأشجار وأفرع تبرز على خلفية من سماء الليل وظلام يكتنف المكان وغابات ضبابية توحي بأخطار غير طبيعية). والصورة الأبرز في هذه الفئة من الصور الخوارقية/

القوطية هي صورة تظهر الزوجان من الخلف وهما منبطحان على الأرض، يتطارحان الغرام تحت جذع شجرة عملاقة عتيقة تخرج من بين جذورها الملتفة أيادٍ وأذرع تتخذ أوضاعًا تعبر عن الألم. ومما يثير الاهتمام أن قبل تراجع الكاميرا إلى الوراء كي تُظهر هذه اللوحة السينمائية المبهرة تتوقف للحظة قرب أسفل عنق الرجل ما يوحي بأن اللوحة التي نراها لاحقًا ترتبط بإدراك الرجل لعناقهما المميت[1].

ينتهي كل فصل بشخصية الزوج إذ يتعرض لرؤية خوارقية تتحدى الافتراض بأن شخصيته تجسيدٌ نمطيٌ للعقلانية الدوغمائية. فهو أكثر جنونًا مما يبدو، بينما المرأة أكثر اتزانًا مما يفترض. بعدما «شُفيت» المرأة من خوفها المكبل يهملها الزوج وكأنها لم تعد تلبي رغباته («أنت لم تهتم بي قط إلا الآن، بعدما أصبحت مريضتك»، كما تلاحظ). في الواقع يجسد الفيلم نوعًا من المقابلة العكسية الدرامية والنفسية؛ فالمرأة الغارقة في الحزن من المفترض أن تواجه خوفها لكنها تواجه بدلًا من ذلك إحساسها بالذنب؛ أما الرجل فيتجنب الحزن عبر ارتداء قناع الطبيب النفسي وبهذه الطريقة يكبت ألمه ويأسه الخاص، ولا يسفر هذا سوى عن انكشاف خوفه وقلقه الخفي. في صراع الحياة والموت هذا ذي الطابع الجنسي، لا تنجح محاولات الزوج لعلاج حزنها وألمها ويأسها، بل والتحكم بهم كذلك، سوى في استثارة شعورها بالذنب؛ وسعيها لتدعيم زواجهما المضطرب تسفر في النهاية عن التمرد الجنسي والجسدي العنيف الذي تبديه ومحاولتها الوحشية لمعاقبته ومعاقبة نفسها. يبدو أن هذا الزواج الذي بدأ في الجنة، أو في عدن، قد شهد نهايته في الجحيم.

وقبل أن نستسلم للإغواء الذي قد يدفعنا إلى اعتبار الفيلم فيلمًا دعائيًا معاديًا للنساء، ينبغي لنا ملاحظة أن الرؤى «الخوارقية» في الفيلم يشاهدها الرجل (الزوج/المعالج النفسي) لا المرأة (الزوجة/المريضة). والرؤية التي تشاهدها المرأة هي إعادة تصور غامضة للحظة محورية في حادثة الطفل حيث تتذكر؟ /تتخيل؟ /تعتقد؟ أنها سمحت ضمنيًا بسقوط الطفل ليلقى حتفه. لكنها لا ترى طوال الفيلم رؤى من النوع الذي يشاهده الزوج في غابات عدن (تحذّرهُ في إحدى المشاهد قائلة: «لا تستهن بعدن» ثم تحكي عن سماعها في الصيف الماضي لصوت بكاء غريب يتردد في الغابة، صوت عويل طفل تائه وكأن الغابة نفسها تتألم. بدا لها الآن علامة منذرة على الصدمة

(1) ذكر فون ترير في لقاء معه أن هذه الصورة تحديدًا كان ينوى قبلًا استخدامها في نسخة سينمائية من أوبرا «الخاتم» لفاجنر (2010: 7).

التي تلت). على النقيض من ذلك، ثمة رؤية خوارقية يشاهدها الزوج مع نهاية كل فصل وتعبّر عن اضطرابه النفسي: في الفصل الأول (الحزن)، نرى غزالة في الغابة يتدلى من رحمها وليد ميت، وفي الفصل الثاني (الألم) نرى الثعلب الذي يلتهم نفسه إذ ينطق العبارة المأثورة في الفيلم «الفوضى تعمّ»، وفي الفصل الثالث (اليأس (إبادة النساء والفتيات))، نرى الغراب الغامض الذي يستلقي مدفونًا تحت التراب ولا يمكن قتله، وفي الفصل الرابع نرى رؤية شبحية لـ«شحاذين الثلاثة» -الغزالة (الحزن) والثعلب (الألم) والغراب (اليأس)- بينما يحاول الزوج مغادرة غابات عدن بعدما خنق زوجته وحرقها («عندما يصل الشحاذون الثلاثة، أحدهم سوف يموت حتمًا» هكذا تترنم المرأة، وهي لا تعلم، من باب المفارقة، أنها من سيموت في النهاية).

على النقيض من ذلك، تتحسن حالة المرأة العقلية بشكل مبدئي (إذ تهتف مع نهاية الفصل الثاني «لقد شفيت! لقد عدت إلى سابق عهدي!» قبل أن تتهم الزوج بأنه يرغب في أن تستمر معاناتها وأن تظل ضحية مصدومة). وبعدما يواجهها بالصور التي تثبت أنها واظبت على إلباس ابنهما حذاءه بالمعكوس، ما أدى إلى إصابته بـ«تشوه صغير» في قدميه، يتملّكها ذنبٌ متفاقم وتنقلب على زوجها بعنف شاعرة بالخوف من أن يتركها فريسة لذنبها وحزنها. أما الزوج الذي تقمص دور المحقق لا المحاور، فقد ظل عاجزًا أو عازفًا عن الحزن والشعور بالألم واليأس بنفسه حتى تجبره المرأة على ذلك حرفيًا (فيما قد يعتبر نسخة مشوهة من العلاج بالصدمة).

وعقب المشهد المروع الذي تُشوّه فيه المرأة أعضاءها الجنسية كنوع من العقاب على الذنب (الأخلاقي-الجنسي) الذي تحمله لنفسها، نرى تكررًا لتتابع مشاهد سابق مميز يتضمن صورًا تعبر عن القلق (رؤية مشوشة، اتساع حدق العين، غثيان، ارتجاف، سماع طنين). لكن في هذا التتابع لا نرى علامات القلق هذه على جسد المرأة (كما في التتابع الأول) بل تظهر على عيني وأذني وعروق وأصابع وجسد الرجل. لقد كان خوفه وقلقه هو لب المسألة منذ البداية؛ خوفه من «نفسه» (Me)، كما دوّن في الرسم التوضيحي الصغير على شكل هرم، الذي يجسد منابع القلق النفسية لدى المرأة، والذي يتضح في النهاية، لدواعي المفارقة، إنه تشخيص ذاتي لحالته النفسية هو لا لحالتها. والعلاج المعرفي الذي فرضه على زوجته/مريضته لم يكن سوى عرض يعبّر عن حزنه وألمه ويأسه. وهو من ينفّذ في النهاية

أفعال معاداة المرأة العنيفة التي كانت موضوع أطروحتها القديمة («إبادة النساء والأطفال») حول تاريخ صيد الساحرات في العصور الوسطى. كان يجب عليه ألا يستهين بغابات عدن وقوتها الخبيثة، كما حذّرته زوجته.

الأفلام تتفلسف و/أو السينما تفكر

ماذا نفهم من إشارات الفيلم إلى تاريخ معاداة النساء (واضطهاد الساحرات على وجه التحديد)، وإلى الميثولوجيا الوثنية والمسيحية، وإلى تصور للطبيعة يمزجها بمفهوم ميتافيزيقي (بل وخوارق) للشر؟ إننا نواجه، من جديد، فيلمًا يحفّز على التأمل الجمالي والتأويل الفلسفي والتحويل الشعوري لكنه يعوق القيام بتلك المهام كلها في الوقت نفسه. فمن ناحية، نجد الطبيعة التي تدفع الرجال والنساء إلى ارتكاب الشر ويرمُز لها بوضوح «الشحاذون الثلاثة» الذين يظهرون على مدار الفيلم، سواء في شكل رمزي (التماثيل) أم في أشكال حيوانية سحرية (الحزن: الغزالة؛ الألم: الثعلب؛ اليأس: الغراب). ومن الناحية الأخرى، فإن وضع هذه الرمزية إلى جانب الإشارات إلى الميثولوجيا والتاريخ والعلاج المعرفي والتحليل النفسي الفرويدي يظل غامضًا ومريبًا بل ويدعو للحيرة. ولا نجد مع ختام الفيلم حلًا جماليًا أو أخلاقيًا أو معرفيًا مريحًا، ولا نخرج منه سوى بالاستنتاج الزاعم أن الحزن والألم واليأس هم معًا مسئولون عن الشر الذي يرتكبه الرجل/العقل في حق النساء/الطبيعة.

لكن هذا الاستنتاج في حد ذاته يظل غامضًا بل إن نهاية الفيلم غير الواضحة تقلل من أهميته، إذ تُلمح النهاية إلى أن العلاج المعرفي الذي كان من المفترض أن يشفي المرأة من اكتئابها كان في حد ذاته نوعًا من العنف. إن العلاج الخطأ الذي مارسه الزوج أطلق العنان لكراهية خفية لديه للنساء دفعته إلى تكرار دائرة الاضطهاد والصراخ والعنف التاريخية التي تُمثل محاولات الحضارة الغربية (الذكورية؟) للسيطرة على الطبيعة (الداخلية والخارجية) والتحكم بها. وفي الوقت نفسه، نجد أن الاستنتاج المنحرف الذي تتوصل إليه المرأة أثناء بحثها أطروحتها حول إبادة النساء، والذي تفوقه تجربتها الجنونية مع قوة الطبيعة الخبيثة، يُقرّه الفيلم ويتشكّك به كذلك. من ثم نصبح مجبرين على تحمل التنافر الشعوري الناتج عن الصدمة الجسدية والجنسية والنفسية، بل وكذلك التنافر المعرفي الناتج عن محاولة التوفيق بين رؤى متعارضة، ومتكاملة رغم ذلك، للعالم، لا يمكن الجمع بينهما في تصور كلّي عقلاني. لا شك أن معالجة الفيلم للصدمة

المستعصية لا يمكن تجسيدها إلا على نحو غير مباشر عبر الأداء السينمائي للصدمة الذي يتجاوب مع الأعماق المظلمة لنفسيتنا كمشاهدين.

«الفوضى تعمّ»

وعلى الرغم من أن اشتباك الفيلم مع الرعب وتلميحاته المتكررة إليه، فقد لاحظ عدد من المعلّقين أن من المستحيل تصنيفه على أساس الأنواع الفنية. ومن الأفضل اعتبار «عدو المسيح» فيلم صدمات يُجسّد صدمة نفسية/جنسية/زوجية، لا مجرد شكل آخر من أشكال الرعب النفسي السينمائي. تختلف الصدمة عن الرعب في كونها تقاوم التفوق المعرفي والتحويل الشعوري الذي يزعم كارول وبلانتينغا أنه يحقق «الارتياح الميتافيزيقي» (حسب تعبير نيتشه) الذي نستمدّه من أفلام الرعب. رغم ذلك يدعونا «عدو المسيح»، بل ويطالبنا، بهذا الاشتباك المعرفي، إذ يدفع المشاهد أو الناقد إلى تكوين تفسير ذي توجُّه فلسفي وفي الوقت نفسه يعطّل محاولات الوصول إلى فهمٍ معرفي أو جمالي قد يخفّف من استجابتنا الشعورية السلبية للفيلم.

وعلى الرغم من كل ما ذكرناه، يظل المرء يتساءل عما إذا كان الفيلم مجرد تعبيرٍ مفرطِ الغلو عن معاداة المرأة يتخفّى ببراعةٍ في ثوب ميتافيزيقي وسينمائي. فالكثير من النقاد استجابوا للفيلم على هذا النحو، إذ افترضوا أن أطروحة فون ترير المعادية للمرأة تزعم أن الطبيعة هي حقًّا مصدر الشر وأن أجساد النساء خاضعة لسيطرة الطبيعة ما يفسر الطبيعة الشريرة للنساء (وفي عنوان الفيلم «Antichrist» يُستخدم رمز الجنس الأنثوي «♀» بدلًا من حرف T بالإنجليزية)[1]. لكن هذه القراءة الحرفية التي ترى الفيلم دعاية أخلاقية أو ميتافيزيقية أو معادية للمرأة تنطوي على العديد من التناقضات والأخطاء. أولًا، نحن نتعرّف طوال الفيلم شخصية المرأة من منظور الرجل، فهي مريضة اكتئاب في البداية، ثم قوة شيطانية من قوى الطبيعة في النهاية. ونشهد على ما يراه من رؤى، يتزايد اضطرابها، للشر الخبيث في الطبيعة (والصور التي نراها في تتابع التنويم المغناطيسي والتي تظهر المرأة بينما تسير نحو بيتهما «عدن» تنتمي إلى الفئة الثالثة من الصور التي تتسم بكونها موحية ومقبضة وذات طابع هلوسي، لكنها تخلو

(1) تعلّق المرأة في لحظة مضطربة من اللحظات الحاسمة في علاجها: «الطبيعة هي كنيسة الشيطان»، وهي عبارة تحدث تأثيرًا صادقًا لدى زوجها.

من العناصر الخوارقية). والوقفة الدرامية في الفيلم تتضمن مواجهة الرجل المرأة بأنها ربما تسببت دون وعي في موت طفلهما. والاستنتاج المنحرف الذي يؤكد على الطبيعة الشريرة للنساء يستنتجه الرجل من تجربتهما العلاجية في عدن. والمرأة هي التي يؤول بها الحال نموذجًا موضحًا وضحية قربانية لمنطق العنف المعادي للنساء الذي يصل إلى ذروته مع قيام الزوج المتفاني والمعالج النفسي المعرفي بحرق جثة زوجته.

علاوة على ذلك تقدّم لنا الخاتمة، التي نسمع فيها لحن هاندل مرة أخرى، صورًا مميزة بالأبيض والأسود وبالحركة البطيئة تضفي هالة من التأثير الخيالي القوي على الرؤية العجيبة التي يشاهدها الزوج. إذ نراه يسير وحده في الغابة ويأكل التوت البري قبل أن يحدق في ذهول في حشود النساء «عديمات الوجه» اللاتي يبرزن من الأحراج. ماذا نفهم من هذه النهاية الغامضة؟ لقد تمكّن الزوج من قتل زوجته محققًا نبوءتها (زيارات «الشحاذين الثلاثة» [الحزن والألم واليأس] لا بد أن تنتهي بالموت) لكنه لن يتمكن قط من تدمير ما ترمز لها المرأة/الطبيعة/عدن، سواء في التاريخ الثقافي أم في الخيال الذكوري. من الناحية الأخرى، قد تكون رؤيته المعادية للمرأة مجرد تجلٍّ آخر لشر الطبيعة؛ أي عودة عجيبة لصورة مكبوتة تبدو فيها الطبيعة قوة شيطانية لا يمكن التحكم بها عبر المنطق (الذكوري). لا يبدي الفيلم أي إشارة على صحة تفسير معين، وينتهي بمشهد محيّر يعوق حدوث التطهر العاطفي بقدر ما يعوق الفهم الفكري.

لهذه الأسباب، لا تصلح النظريات السائدة حول الرعب لتفسير المفارقات السينمائية والنفسية والميتافيزيقية والثقافية-اللاهوتية في فيلم «عدو المسيح». إذ يقاوم الفيلم تفسيرات «حل الألغاز» الفكرية أو الإعلاء الجمالي الذي يرى كارول أنها تفسر المتعة المتناقضة التي نستمدها من أفلام الرعب. كذلك يقاوم الفيلم تأثير تحويل السلبي إلى إيجابي الذي يزعم بلانتينغا أنه السمة المميزة لأفلام الرعب. قد نتبنّى ها هنا حجة سينثيا فريلاند (2002) التي تزعم أن السبيل لحل الطبيعة المتناقضة للرعب، لا سيما في أفلام الصدمة النفسية مثل «عدو المسيح»، يكمن في تفسير الفيلم كتعبير عن افتتان، باقٍ في الثقافة، بقوة الشر. رغم ذلك تظل تجليات الشر الجمالية والسردية والنفسية في الفيلم غامضة جذريًا: فهي تنقسم بين الهلوسة والرؤى الغامضة والمشاهد السينمائية المبهرة والعناصر الموضوعية المرتبطة بالصدمة النفسية. إن الشر الذي يسكن فيلم «عدو المسيح»، إذا حاولنا

فهمه من منظور نيتشوي لا مسيحي، هو طريقة جمالية لإظهار الصدمة الجسدية والنفسية أو الاعتراف بها. ومن هذا المنظور (النيتشوي)، كما يشير دانيل شو (2001، 2007، 40-41)، يصبح استمتاعنا غير المباشر بالرعب شكلًا من الاصطفاف الشعوري مع قوة الوحش أو القوة الخبيثة ومن التعاطف مع الضحية البائسة لتلك القوة.

رغم ذلك يجسد «عدو المسيح» صراع الحياة والموت الذي يعوق أي توحُّدٍ سهل بين المعتدي والضحية؛ فالقوة الخبيثة -الطبيعة الداخلية والخارجية- هي تجلٍّ للصدمة النفسية قدر كونها ظاهرة تتخلل السمو القوطي للطبيعة. وبدلًا من تحديد آلية التحويل أو الإعلاء أو التسويغ المنطقي، نُجبَر على أن نظل داخل ظاهراتية الرعب الصادم غير المحتملة، بكل ما تتضمنه من تعرُّضٍ مروع للتشوش المعرفي واضطراب شعوري. لقد قدم فون ترير، مستلهمًا مأساة «ميديا» كما رآها درير، محاولة «مستحيلة» لتجاوز نوع الرعب الفني وتجسيد مأساة سينمائية. والسؤال الذي يطرح نفسه أخيرًا هو: هل في وسع سينما القسوة التي يقدّمها فون ترير أن تفرض تأثيرًا تطهّريًا غامضًا وآخر صادمًا غير محتمل؛ أي أن تُشكّل صدمة «علاجية» للفكر ورحلةً سينمائيةً عجائبية[1]؟

(1) أود أن أشكر ماجدلينا ولكوس على تعليقاتها المتعمقة على المسودة الأولية من هذا الفصل.

الفصل التاسع

أغنية الأرض: الرومانتيكية السينمائية في فيلم «العالم الجديد» لتيرانس ماليك

بين عالمين

طالما قورنت السينما بالأساطير. لكن هل يستطيع فيلم التعبير عن أسطورة قد تعيد توجيه عالم فقدَ وجهته؟ أم أن هذا مجرد حلم ينطوي على رومانتيكية ساذجة، رومانتيكية سينمائية؟ تيرانس ماليك مخرج امتُدحت أعماله، وانتقدت كذلك لما تتسم به من رومانتيكية، تكاد تبلغ حد «السذاجة» على حد وصف البعض. فلنتأمل على سبيل المثال تتابع اللقطات الافتتاحي في فيلمه الأسطوري-التاريخي الملحمي «العالم الجديد» (2005). يبدأ الفيلم بصورة تُظهر حركة هادئة على سطح الماء، وكأن الكاميرا تصحبنا في زورق ينساب على سطح المياه وقت الغسق، يصاحب الصورة تعليق ساحر بصوت امرأة تردد أبياتًا من قصيدة تقول: «تعالي أيتها الروح. ساعدينا نغني قصة أرضنا. أنتِ أمنا ونحن ثمار أرضك. وقد نشأنا من قبس من روحك»[1]. يُنشد صوتها هذه الأبيات الشعرية على خلفية من تغريد الطيور وأصوات المياه وصراصير الليل. ثم ينتقل الفيلم إلى صورة، التقطت من أسفل الماء، لامرأة شابة جميلة ترفع ذراعيها نحو السماء لتشكرها على عطاياها. يلي هذا التتابع الافتتاحي مقدمة الفيلم المعتادة على خلفية من خرائط رسومية متحركة لمنطقة فيرجينيا، تزينها الحيوانات والطيور والقنوات المائية، لكن تتخلّلها كذلك سفن ومساكن ومواقع معارك.

(1) يلاحظ أدريان مارتن أن هذه الأبيات نموذج على الاستخدام المميز من ناحية ماليك للنسخ الأخرى من قصة بوكاهنتس، إذ تعيد الأبيات صياغة أو تردد أصداء قصيدة لمُنظّر الأفلام الصامتة العظيم فايتشل لينزي (1917)، تحمل عنوان «أمنا/بوكاهنتس» (2007أ: 215)، يقول فيها الشاعر: «لقد نشأنا من قبس من روحها» و«لأننا ثمار أرضها»؛ وهي سطور يرددها التعليق الصوتي مباشرةً في فيلم ماليك (مارتن 2007أ: 215). إلا أن ماليك يقر بأنه قد أعاد صياغتها بعض الشيء؛ إذ إن الشاعر يرى بوكاهنتس رمزًا للأم المقدسة، لكن في «العالم الجديد» تظهر بوكاهنتس في صورة الباحثة التي تسعى لإيجاد «أمها»، الروح التي تستحضرها كي تغني «قصة أرضنا» (2007أ: 215).

أود أن أقارن هذه الافتتاحية بافتتاحية فيلم «الخيط الأحمر الرفيع» حيث نرى صورًا لتمساح ينزلق تحت الماء ثم لأشجار ضخمة وقمم أشجار تنيرها أشعة الشمس في دغلٍ شاسع، ثم نسمع تعليقًا صوتيًا لرجل ذي لكنة أمريكية جنوبية يقول:«ما أعجب هذه الحرب في قلب الطبيعة!»[1] تتضمن الافتتاحية كذلك صورًا لأطفال يسبحون تحت المياه يتجلّى خلفهم سطح الماء الذي يعكس السماء، ويصاحبها لحن «قداس الموتى» لفوريه، ثم تليها صورة للجندي ويت [جيم كافزيل] يجدّف زورقه في سكينة ويحيي الصيادين المحليين والأطفال الذين يلعبون بالحصى على الرمل؛ تُصوّر الافتتاحية عالمًا جديدًا جميلًا يُشكّل خلفيةً لمواجهة دموية وشبكة الحدوث بين عالمين. ويتكرر ظهور الصور المُلتقطة تحت الماء في أفلام ماليك؛ كما نرى، مثلًا، في المشهد الرائع الذي يجسد موت بيل [ريتشارد جير] في فيلم «أيام الجنة» (Days of Heaven, 1978)، والذي يُظهر، من تحت الماء، تتابعًا عكسيًا ينتقل من الحياة إلى الموت؛ إذ نرى وجه بيل يصطدم بالماء بعدما تلقى رصاصة قاتلة في ظهره[2]. وتتضمن المشاهد المحورية في فيلم «العالم الجديد» الماء أو عودة إلى الماء، كما في مشهد بوكاهنتس/ ريبيكا [كورينكا كيلتشر] وهي تُصلي إلى الأم/الـروح، أو في نهاية الفيلم عندما تقف مرتديةً كامل ملابسها وتبتسم في سعادة بعدما غُمرت في الماء في اللحظة التي تحررت فيها روحها بالموت، أو الصور الختامية التي تعرض المياه، إذ تتدفق فوق الصخور وتُمهّد للّقطة الختامية المهيبة لقمم الأشجار إذ تتمايل تحت تأثير الرياح.

في المشاهد الافتتاحية بفيلم «العالم الجديد»، نرى أشخاصًا يسبحون عرايا تحت سطح الماء الذي تُنيره ضوء الشمس بينما يتعالى صوت الأبواق في بداية افتتاحية «راينجولد» الشهيرة لفاجنر[3]. ثم نلمح للحظة وجه

(1) انظر ميلنجتون (2010) للاطلاع على تحليل رائع لصعوبة ربط الأصوات المتعددة في التعليق الصوتي بشخصيات محددة في فيلم «الخيط الأحمر الرفيع».

(2) يتضمن هذا الفيلم أيضًا مقطوعة موسيقية رومانسية-مائية تميزه وهي مقطوعة «حوض الأسماك»، من المتتابعة الموسيقية «مهرجان الحيوانات» للمؤلف الموسيقي سان صانز.

(3) تبدأ افتتاحية أوبرا «راينجولد» لفاجنر بعذارى نهر الراين الثلاث يسبحن تحت سطح الماء ويسخرن من ألبيرش، وهو قزم من عرق إسكندنافي يطلق عليه نيبلونج، الذي يسرق ذهب الراين الشهير الذي تحرسه العذارى، وهو كنز لا يمكن للمرء حيازته إلا إذا تخلى عن الحب مفضلًا الثروة والقوة. يصنع القزم بعد ذلك خاتمًا سحريًا من الذهب يعطي لمن يرتديه قوة تمكّنه من حكم العالم. لا يخفى علينا التشابهات بين هذا المشهد الأوبرالي الأسطوري والمشهد الافتتاحي في فيلم ماليك الذي يعيد صياغته على ساحل فيرجينيا حيث التناقض بين العذارى السابحات من الأمريكيات الأصليات والمستعمرين القادمين الذين يجسدون رفض ألبيرش للطبيعة والحب سعيًا وراء القوة والثروة. يستخدم هذا المشهد كذلك، وإن كان لتحقيق تأثير مختلف، في فيلم «نوسفيراتو» لفرنر هيرتزوج.

امرأة شابة جميلة، نراه من تحت الماء ونشاهد يدها تلمس برقة سطح المياه. النسخة الأطول من الفيلم[1] تسهب في تصوير أجساد الفتيات، وتركّز على إحداهن تحديدًا إذ تسبح في رشاقة تحت سطح الماء، ويصاحب المشهد تعليق، يُحتمل كونه بصوتها، يردّد: «أمنا العزيزة، أنت تملئين الأرض بجمالك وتمتدين حتى نهاية العالم. كيف أصل إليك؟ أيها النهر العظيم الذي لا يجف أبدًا». ثم تنتقل الكاميرا لتظهر شبابًا أقوياء، نراهم من تحت الماء أيضًا، بينما يشيرون باهتمام شديد نحو شيء ما بعيد. تُظهر اللقطة التالية ثلاث سفن ضخمة مهيبة ترسو على الشاطئ، وتعلن عن التناقض المركزي في الفيلم بين: «العالم الجديد»، عالم أسطوري منغمس في الطبيعة، و«العالم القديم»، العالم التاريخي الذي يحيا به المستوطنون الاستعماريون الذين قدِموا بهدف إنشاء أول مستعمرة ثابتة على شواطئ هذا العالم الجديد (وينبّهنا العنوان الداخلي «فيرجينيا 1607» بأننا على وشك الانتقال إلى المسار الزمني التاريخي الغربي).

تعرض الصور التي يظهر بها القادة والبحارون وغيرهم من قاطني السفن مزيجًا من ردود الأفعال تتنوع بين القلق والحذر والدهشة والتعجب. ونرى عبر كوة في السفينة -تُمثّل إطارًا داخل إطار الفيلم- صورة من منظور سفلي آخر تُظهر السفن بينما تُبحر نحو الشاطئ. نرى هنا وعبر الفيلم صورًا متكررة لتأطيرٍ -للعالم من منظور المُشاهد- ما ينبّهُ المُشاهدَ على نحوٍ غير مباشر إلى ما يمثله الفيلم من تأطيرٍ سينمائيٍ للقاءٍ تاريخيٍ أسطوري. ثم ينبعث من الظلام وجهٌ وسيمٌ، يتضح أنه لسجين مقيد يختلس النظر إلى العالم عبر كوة السفينة، ويحدّق في السماء مادًّا يديه، ما يذكرنا بصورة بوكاهنتس إذ تتعبد في افتتاحية الفيلم. لكن السجين لا يمدّ ذراعيه تعبدًا بل كي يتلقّط قطرات المياه التي تتساقط على وجهه من بين القضبان الشبكية لسقف محبسه. رغم ذلك يتشكل بالفعل رابطٌ بين صورة بوكاهنتس وصورة سميث [كولين فيريل] ويقترنان، وعبرهما يتجلّى في سلاسة التناقض بين الحرية والتقيّد، بين المجتمع والمنفى، بين العالم القديم والعالم الجديد.

ترجع الكاميرا مرة أخرى إلى الوجوه المنفعلة على الشاطئ، وتُظهر

(1) توجد ثلاث نسخ من «العالم الجديد»: نسخة تبلغ مدتها 150 دقيقة عرضت في مهرجان برلين الدولي 2006 ثم سحبت؛ ونسخة مدتها 135 دقيقة وهي النسخة التي عرضت ووزعت دوليًا؛ ونسخة أحدث، نسخة المخرج الأطول (وتبلغ مدتها 172 دقيقة)، وقد طرحت على أسطوانات دي في دي، وتعتبر النسخة الأكثر «رومانسية» من الفيلم.

أصحابها يغدُون خارج قريتهم نحو تلٍّ عالٍ يُمكّنهم من رؤية هذه المشاهد الغريبة. يتركّز انتباهنا على شخصيةٍ واحدةٍ تحديدًا، شخصية بوكاهنتس، إذ تحدق متعجبة في السفن التي تبحر نحو الشاطئ، ويجسد منظورها واستجابتها للأحداث منظور شعبها ومنظور الفيلم ذاته. تنتقل الكاميرا مرة أخرى إلى السجين الوسيم على متن السفينة، إذ يختلس النظر عبر الكوة في صورة تصنع إطارًا دقيقًا لصورةٍ أخرى تُظهر القوارب المتجهة نحو الشاطئ، ثم يبتسم في ترقُّبٍ مبتهج. هاتان الشخصيتان قُدِّر أن تلتقيا وأن يتصادم عالمها وأن تتشابك مصائرهما؛ إلا أن هذا اللقاء لا يمكن بعد توقع نتيجته، ولن يفيدنا في ذلك معرفتنا السابقة عن أسطورة أو قصة بوكاهنتس وجون سميث التاريخية. إنها لحظة تُمهد للقاء بين عالمين، بين الأسطورة والتاريخ؛ لقاءٌ يفضّل الفيلم تقديمه من منظورٍ ساذج وأسطوري وشاعري عوضًا عن المنظور التوثيقي أو التاريخي أو السياسي. إنه لقاءٌ سوف يطرح سؤال الزواج طرحًا رومانتيكيًا ملهمًا مثلما توحي افتتاحية فاجنر (التي نسمعها لأول مرة وتتكرر مرتين في الفيلم).

عالمان يتجسدان

يدوم التتابع الافتتاحي في فيلم «العالم الجديد» نحو ثماني دقائق أو أكثر قليلًا، ومع نهايته يتحقق انغماس المشاهدين كليًا في المكان والزمان الغريب الذي يفصل بين التاريخ والأسطورة؛ إذ نصبح شاهدين على تاريخ أسطوري لم تتضح بعد الهوية التاريخية لشخصياته وأحداثه ولا يرويه الفيلم بأثر رجعي، ومن ثم لا يعتبر حدثًا مفهومًا (انظر مارتن 2007أ: 213). بعبارة أخرى، نلج عالمًا أسطوريًا سينمائيًا حيث نطّلع على شكلٍ من التفكير السينمائي يتناول اللحظة الوليدة الشاهدة على اللقاء بين العالمين الجديد والقديم. إن هذا الفيلم لا يتّخذ من الزمن موضوعه فحسب بل يكشف بتأنٍّ عن طياته، شريطة أن نُبدي كمشاهدين تقبلًا وانفتاحًا على شكل التحوُّل الزماني الذي يسعى إلى تحقيقه. وماليك، دون شك، أحد صناع الأفلام الذين يعطون الوقت حقه: الوقت اللازم لإعداد الأفلام، والوقت اللازم كي ينغمس المشاهدون في عوالمه السينمائية الفردية، والوقت اللازم كي نقدّر الإنجاز الجمالي والنقدي الذي حققته أعماله حتى الآن[1].

(1) يقول أدريان مارتن: «إن الوقت الذي يستغرقه ماليك في صناعة أفلامه، الوقت الذي يجسده فيها، الذي يجرده ويبسطه على الشاشة، يمنحنا إحساسًا بالاتساع: إحساسًا ملحميًا وشاعريًا» (2007ب)

رغم ذلك، فإن بعضًا من رواد أفلامه ونقادها لا يمنحونها ما تستحقه من وقت. وعلى الرغم من الثناء الواسع على إنجازاته السينمائية، وسمعته كعبقري متمرد يصنع أفلامًا محيرة تظل على هامش التقليد الهوليوودي، فإن الاستجابة النقدية لفيلم «العالم الجديد» كانت، على حد وصف لويد مايكلز، «محبطة بوجه عام» (مايكلز 2009: 84). فبدلًا من إبداء تقبلٍ لما يجسده الفيلم من ميثولوجيا سينمائية، أو تقديم تأمل نقديٍّ في الإنجاز الفني للفيلم، لم نجد من جانب النقاد سوى سخرية تهكمية أو رفض متسرع، وكأن صعوبة الفيلم ومقاومته للتفسيرات الشخصية السطحية علامات تدل على إخفاقه الفكري أو الفني.

يذكّرنا أدريان مارتن بأن جميع أفلام ماليك التي تعتبر الآن من الكلاسيكيات قد تلقّت نقدًا متضاربًا مع عرضها الأول (2007أ: 218). ونتعلم من ذلك درسًا مهمًا حول ممارسات النقد السينمائي التي تأبى تخصيص الوقت اللازم لتأمل الأعمال الصعبة على المستوى الفني والفلسفي، ومن ثم تفشل، جراء تعجلها في إصدار الأحكام ورفضها تأمل الفيلم على المستوى الجمالي، في «تقدير أفلام ماليك حق قدرها» (مارتن 2007أ: 218). وعلى الرغم من هذا التردد النقدي الذي يبديه النقاد حيال أفلام ماليك وتشككهم في قيمتها الفنية، أو ربما نتيجة له، فإن أحد أكثر المناهج شيوعًا لتناول أفلامه هو المنهج الفلسفي. في الواقع انضم ماليك مؤخرًا إلى القلة القليلة من صناع الأفلام «ذوي التوجه الفلسفي الأصيل» في مجال السينما اليوم[1]، وقد كانت أعماله موضوعًا للعديد من التفسيرات الفلسفية، بدءًا من الادعاءات التي تزعم أنها أمثلة على سينما متأثرة بفلسفة هايدغر (كلويس 2003؛ فورستينوا وماكيفوي 2007؛ كاجا سيلفرمان 2003؛ رايم 1010) وصولًا للادعاءات التي تزعم أفضلية معالجتها كنماذج على «السينما عندما تتفلسف» (كريتشلي 2005؛ سينربرنك 2006).

السؤال الذي يهمنا ها هنا هو فهم معنى أن يكون عمل أحد صناع الأفلام عملًا فلسفيًا أو نموذجًا على السينما كفلسفة أو على التفكير السينمائي. فيما يلي سوف أقدم معالجة لفيلم «العالم الجديد» باعتباره نموذجًا على التفكير السينمائي الذي يسعى لتحويل أسطورة بوكاهنتس المألوفة عبر عرض المواجهة التاريخية بين العالمين القديم والجديد في إطار أسطوري

(1) نُشر كتاب عن فيلم «الخيط الأحمر الرفيع» ضمن سلسلة «الفلاسفة والأفلام» (دافيس 2009 أ)، ويتناول ليفنجستون وبلانتينغا أعمال ماليك في فصل من كتابهما «الفلسفة والسينما» (دايفيز 2009ب: 80-569).

شعري. إنه «أغنية عن الأرض» ذات لحن رومانتيكي، لا تستدعي هايدغر فحسب بل إيمرسون ونيتشه وستانلي كافيل كذلك. ولا غرابة في ذلك، بما أن ماليك قد درس الفلسفة على يد كافيل في جامعة هارفارد، وكان باحثًا حاصلًا على زمالة رودوس في أكسفورد، وترجم نصًا مهمًا لهايدغر بعنوان «جوهر العقول»، عام 1969. يعلّق كافيل على فيلم «أيام الجنة» بقوله: «أعتقد أن الفيلم ينطوي قطعًا على رؤية ميتافيزيقية للعالم؛ لكني أشعر أني لم أر قط من قبل مشهد الوجود الإنساني -أو المساحة بين الأرض والسماء/الجنة- متجسدًا حقًّا على هذا النحو في فيلم من قبل» (كافيل 1979: 14، 16)، وهو تعليق قد يصف «العالم الجديد» كذلك.

مع ذلك لا يمكن اختزال «العالم الجديد»، مثل أفلام ماليك الأخرى، في موضوع أو فكرة أو منظور فلسفي محدد. بل إن الفيلم يقدم، بالأحرى، نوعًا من التفكير السينمائي يستدعي استجابات جمالية وفلسفية، ويصوغ في الوقت نفسه نمطًا من التفكير يقاوم التصنيف ضمن أطروحات أو مواقف أو حجج جاهزة. إذ يتطلب نوعًا من التفكير لا يمكن اختزاله كليًا في التفكير الفلسفي، أو نوعًا يغيّر ببراعةٍ من الأساليب التي قد نلجأ إليها للتعبير عن استجابة نظرية أو فلسفية تقليدية.

وبدلًا من تطبيق إطار فكري جاهز على الفيلم -مستوحى من فلسفة نيتشه (ماكدونالد 2009) أو هيوم (كوزنز 2007) أو حنا أرنت/ الفكر ما بعد الاستعماري (موريسون 2007)- يستدعي التفكير السينمائي حوارًا يسمح بترجمة الفكر الكامن في طيّات العمل السينمائي ونقله إلى وسائط تفكير مختلفة (السينما والفلسفة). وبهذا المعنى، لا تصبح الفلسفة وسيطًا تفسيريًا متحكّمًا قدر كونها مصاحبة للفيلم (مثلما تصاحب الموسيقى التصويرية الأحداث)؛ توضح وتترجم التجربة الجمالية السينمائية الفريدة على مستوى يتيح لقاءً مع التأمل الفلسفي ينطوي على إمكانيات تحويلية.

السذاجة الرومانتيكية

كيف إذن نتناول هذا العمل السينمائي الذي يتسم بالغموض ويبدو منتميًا لعصر آخر؛ أقدم؟ طالما أسفرت أعمال ماليك عن مزيج متضارب من الإشادة النقدية ونجاح متفاوت في شباك التذاكر، وقد تلقى مدحًا وذمًا من النقاد لكونه واحدًا من أكثر المؤلفين السينمائيين غموضًا (فلاناجان

2007: 9-138). ولا يشذ فيلم «العالم الجديد» عن هذا الوضع، إذ يقدّم معالجة شاعرية لإحدى الأساطير المؤسسة لأمريكا، أي قصة بوكاهنتس وكابتن جون سميث. يتبع ماليك تقاليد القرن التاسع عشر الأدبية، فيقدّم القصة في صورة حكاية رومانسية عن حب لم يكتمل، وطموح مُضلل، وتصالح روحاني؛ لكن خلافًا لهذا التقليد، يسهب ماليك في التركيز على الأبعاد الغامضة للصراع بين الثقافات، ويستكشف وجهات النظر المختلفة بين العالمين القديم والجديد حيال الطبيعة، ويحوّل بؤرة السرد نحو الزواج، الذي عادةً ما تتجاهله السرديات الأخرى للقصة، بين بوكاهنتس/ريبيكا ومُزارع التبغ جون رولف. وعلى الرغم من تحوُّل ماليك إلى نوع الملحمة التاريخية في فيلمه هذا، فإن «العالم الجديد» يتناغم على مستوى عميق مع أعماله السينمائية الأخرى ذات الطباع المتفردة -على غرار «أرض وعرة» (Badlands, 1973) و«أيام الجنة» (1978) و«الخيط الأحمر الرفيع» (1998)- إذ يطرح تأملًا سينمائيًا ساحرًا لعلاقتنا بالطبيعة، ونظرتنا إلى الفناء، وطبيعة الحب[1].

السردية الرومانسية الرئيسية بالفيلم -علاقة الحب ثلاثية الأطراف بين بوكاهنتس/ريبيكا وجون سميث وبينها وبين جون رولف- لها معنى مجازي مهم يمتد على مستويين على الأقل: إمكانية الزواج الناجح أو التبادل الثقافي الناجح بين العالمين القديم والجديد، وإمكانية تحقيق نوع من التصالح مع الطبيعة -طبيعتنا الفانية والطبيعة الخارجية التي نعتمد عليها- الذي سوف يدعم أي تصالح مأمول بين الثقافتين. وفي الوقت نفسه، يسعى الفيلم إلى تقديم تجربة «مستحيلة» تمزج بين التاريخ الأسطوري والتأمل الذاتي والمنظور الميتافيزيقي حيث تتحدث الطبيعة نفسها. وهذا السعي الجريء هو ما دفع بعض النقاد الفلسفيين إلى رفض السذاجة الرومانسية التي يتسم بها الفيلم. لكن الفيلم لا يجسد هذا النوع من السذاجة التي ترجع لعصرٍ أقدم، بل يوظف «الميثولوجيا الجمالية» التي دعا إليها الرومانتيكيون الألمان الأوائل ردًّا على أزمة العقل والمعنى التي ابتلي بها العالم الحديث (انظر كريتشلي 1997: 99-114). من هذا المنظور، يصبح الفيلم استكشافًا لإمكانية تمثيل السينما لصور بديلة، موحية جماليًّا، من انكشاف العالم، وطرق جديدة من الوجود أو الحلول في العالم، وعلاقة مع الطبيعة تعاني من ضغوط ناتجة عن شكل مدمر من العقلانية وعن أداتية اختزالية وعنف استعماري.

(1) وهي موضوعات يتناولها ماليك، من منظور دين-كوني، في فيلمه التالي «شجرة الحياة» (2011).

يعالج ماليك هذه الميثولوجيا الجمالية معالجةً تتّسم بالسذاجة الرومانتيكية؛ إذ تجسد براءة التاريخ الأسطوري وتُضفي بالتبعية طابعًا روحانيًا على أعباء الماضي والحاضر. وحسبما يشير أدريان مارتن، يُقدم الفيلم شخصياته كأنها لم تتشكّل بعد، فيصورها في «حالة تحول ضبابية لا يقينية تسبق تشكّل الهوية وترسخها» (مارتن 2007أ: 213). وهذه الهوية التي تحوم في الأجواء والتي لم تتّخذ بعد شكلًا صلبًا ثابتًا (تاريخيًا أو شخصيًا أو سرديًا) تقع في القلب من الميثولوجيا الجمالية التي تميّز «العالم الجديد». في الجزء المعنون «أغنية الأرض» يعرض ماليك بداية أو أصل أسطورة تاريخية، أسطورة نشأة أمريكا التي تستدعي إنقاذًا لما يشوبها من كوارث تاريخية مرتبطة بالاستعمار على غرار استغلال الموارد والصراعات التاريخية وما نتج عنها من تدمير للطبيعة والثقافة.

من التاريخ الأسطوري إلى الشعر السينمائي

حاول النقاد بوجه عام التصدي لما يجسده فيلم «العالم الجديد» من سذاجة رومانتيكية (عبر السخرية أو التشكك) أو حصرها في نطاق السيرة الذاتية (انظر سينربرنك 2009 ب). وأود ها هنا أن أطرح تفسيرًا بديلًا لهذه السذاجة، وأن أقدم ردًّا على ما أثارته من نقد متضارب.

ينبغي لنا بدايةً تأمُّل معنى وصف فيلم ما بأنه «ساذج»، وهو وصف نستخدمه في أحاديثنا اليومية للإشارة إلى شخص يفتقر إلى الخبرات الحياتية، ويجهل قواعد الحياة أو ربما ينظر إلى الموجودات من منظور «أخروي» حالم. رغم ذلك يمكننا في سياق جمالي التحدث عن «أسلوب ساذج» الذي يشير إلى السعي الواعي لتقديم رؤية للعالم ذات طابع شبه طفولي؛ بسيط وعفوي وبدائي. إلا أن نقاد «العالم الجديد» لا يقصدون هذا المعنى لكلمة «ساذج»، رغم وجود مبررات قوية تدفعنا لاعتبار أن بعض جوانب الجماليات السينمائية في أعمال ماليك تطبق هذا الأسلوب السِاذج في السينما.

إن النقد القائم على فكرة السذاجة -والذي لا يعتبرها أسلوبًا جماليًا بل مجرد معالجة لموضوع الفيلم- هو اتهام موجه من منظور يدعي التفوق المعرفي أو حكم متأثر بالتجربة التاريخية. إذ يعيب على الفيلم توظيفه، «دون وعي»، لمجازات مشبوهة أو قيامه بإعادة إنتاج وجهات نظر مشكوك

بها. وانتقاد «العالم الجديد» لما يعكسه من رومانتيكية ساذجة يشير إلى جهل الفيلم بتاريخ يعجز عن فهمه، أو يقترح أنه يرتد إلى مجازات -حول الطبيعة والحب والفناء- أضحت بالية على المستوى الثقافي. وفي الوقت نفسه، يشير هذا الانتقاد ضمنيًا إلى أن الفيلم قد وقع ضحية لتلك السقطات التاريخية والأخلاقية والجمالية التي ارتكبت «دون وعي»؛ وإلا سيعتبر أن الفيلم ارتكب تلك السقطات «عن قصد وإدراك» ما يعني أنه سعى لتبرير، من منظور جمالي، واحدة من الأساطير «الموصومة» أيديولوجيًا التي تدعم المشروع الاستعماري. وبما أن هذا التفسير البديل سوف يضحي بالقيمة الأخلاقية والجمالية للفيلم، فإن التفسير الأول يصبح سبيلًا لعقلنة التلميحات الرومانتيكية في فيلم «العالم الجديد».

والاستخدام الجريء لافتتاحية «راينجولد» لفاجنر هو أحد تلك التلميحات الرومانتيكية. بل إن توظيف أوبرا -الفن التراجيدي في العصر الحديث حسب وصف نيتشه- من تأليف فاجنر لمصاحبة أحداث أسطورة بوكاهنتس هو التجسيد الحق لمعنى الرومانتيكية، تجسيد ربما يبلغ حد السذاجة. رغم ذلك تقع تلك الانتقادات في فخ اعتبار مجازات أو شخصيات أو مواقف منعزلة في الفيلم وكأنها لوحات ثابتة لا أجزاء متفرقة في حالة صيرورة، تشكّل معًا كُلّ مجزأ مفتوح النهاية. إن التتابع الافتتاحي في فيلم «العالم الجديد»، مثل نظيره في «الخيط الأحمر الرفيع»، تتابع مضلل؛ إذ يمكن اعتباره تجسيدًا رومانتيكيًا ساذجًا للحظة أسطورية شهدت مواجهة بين ثقافتين، وتصورًا مثاليًا لإمكانية بزوغ تاريخ آخر مختلف، وأنشودة تمجد التجلي الجمالي لا فعل إشادة بالتوثيق التاريخي. إلا أن الاستنتاجات السابقة تختزل الفيلم؛ فتحد حركته في جانب واحد من جوانب تطوره السيمفوني، وتعزل جزءًا متغيرًا وكأنه يشتمل على معنى الكل.

المرة الثانية التي نسمع فيها افتتاحية فاجنر في الفيلم تأتي لتعبر عن تبرعم الحب الوليد بين بوكاهنتس وجون سميث، اللذين لمّح الفيلم في تتابعه الافتتاحي إلى ترابطهما المرتقب[1]. والحب، الذي طالما كان موضوعًا شاغلًا في أفلام ماليك، أضحى ها هنا «حدثًا جللًا لا بد أن يسعى طرفاه جاهدين إلى الحفاظ على إخلاصهما له»؛ إخلاصًا لا إلى نظام اجتماعي أو أخلاقي أو ديني، بل «يشهد على القوة اليوتوبية التحولية للترابط العاطفي» (مارتن 2007أ: 217). ثم نسمع مجددًا صوت بوكاهنتس تستدعي الأم/

(1) للقطوعة الأخرى التي تعبر عن علاقة الحب النامية بين بوكاهنتس/ربيكا وسميث هي لحن عاطفي رقيق من الحركة الثانية لكونشرتو البيانو رقم 23 في سلّم لا كبير لموتسارت.

الروح أو تسألها: «أيتها الأم، أين تعيشين؟ في السماء؟ في السحب؟ في البحر؟» ونرى صورًا لدواخل إحدى الأكواخ المليئة بالدخان والتماثيل (ونرى على مدار الفيلم تنويعات كثيرة على هذا النوع من الصور التي تعرض دواخل البيوت والمساكن)، ثم صورة لبوكاهنتس تتعبد للسماء. يلي ذلك لقطة لسقف الكوخ المفتوح على السماء لكنها فتحة مؤطرة يخرج منها الدخان، وتتناقض مع الصورة السابقة لسميث بينما ينظر من فتحات تشبه النافذة أعلى سقف مخزن السفينة. تلك الفتحات هي بوابات بين العوالم، بل رموز تميّز سينما ماليك، وفيلم «العالم الجديد» باعتباره بوابة سينمائية على عوالم تاريخية-أسطورية.

تردد بوكاهنتس: «أعطني علامة»، «نحن نعلو ونعلو». ومثل دخان يتصاعد من النار أو السحب من ماء البحر تعلو الروح نحو قبة السماء الزرقاء: يحلق الحب فيقطع مسافات لا يمكن قياسها، ويحررنا من ثقل الأرض، لكنه يهددنا كذلك بفقدان موضع قدمنا في العالم. في نسخة أطول من الفيلم نرى لقطة لأم بوكاهنتس (تقوم بدورها إيرين بيدراد)، التي تظهر بوجه مطلي بالأبيض وترتّل تعاويذ، تليها صور شاعرية خلابة تحرك القلب لبوكاهنتس وجون سميث بينما يزهر حبهما الصامت تصاحبها كلمات بوكاهنتس: «أخاف من نفسي. هو في عيني إله». ويتجسد فهمها المتنامي لذاتها في لقطة قصيرة عابرة تظهرها بينما تنظر لانعكاسها في قطعة مرآة مكسورة وتضحك مبتهجة لمرأى صورتها. «ما الحياة سوى القرب منك»، تتساءل بوكاهنتس بينما يتصفحان كتابًا، حيث يريها كابتن سميث صورًا لأعجوبة العالم القديم، مدينة لندن. ويتجلى إدراكها المتزايد لحبها للكابتن سميث، وما قد ينطوي عليه هذا الحب من إثم في تأملاتها حول نظرة مجتمعها إليهما ومعرفتها بأن حبهما المنفتح قُدّر له ألا يدوم: «هل يخامرهم الشك؟ كم أتمنى أن يتركوني معك ويتركوك معي».

يتخلل التعليق الصوتي المصاحب لهذه اللقطة، وعلى مدار هذا التتابع، صور لأشجار ومياه وطيور تُحلق بالأعالي، في تمازج مذهل بين الطبيعة والروح والتحول، وتردد بوكاهنتس: «لا لم نعد اثنين بل واحدًا، واحدًا، أنا. أنا» بينما تعاود صور المسطحات المائية في الظهور مجددًا بالتناوب مع صور لقمم الأشجار تمتد نحو السماء وصور لبوكاهنتس وسميث معًا. يتعالى لحن فاجنر، في سلم مي منخفض كبير، بالغًا ذروته وصولًا إلى هذه النقطة يليه انتقال الكاميرا إلى أحد أفراد قبيلة بواتان ينادي على

أحد العاشقين، ثم يتحول التعليق الصوتي إلى صوت سميث إذ يروى كيف أطلق الملك سراحه فجأة وأخبره أنهم سوف يعيدونه إلى قومه كي يبلغهم أن في إمكانهم البقاء حتى الربيع وبعد ذلك «عليهم الرجوع من حيث جاؤوا» وبعدما نرى بوكاهنتس تسير بين أوراق التبغ الجافة مستمتعة برائحتها وتشكر السماء، نرى سميث في طريق العودة إلى قلعة جيمستاون حاملًا طعام وهدايا لمساعدة أهلها في تحمل الشتاء القادم. تتلاشى الموسيقى تدريجيًا، وتختفي أخيرًا مع دخول سميث إلى القلعة الرمادية الموحلة الباعثة على الكآبة، وبدلًا من افتتاحية فاجنر نسمع نباح الكلام وصفير الرياح.

تتحول افتتاحية فاجنر من نشيد يعلن اللقاء بين العالمين القديم والجديد والمصائر المتشابكة لكل من بوكاهنتس وسميث، إلى لحن يصاحب التعبير عن حبهما الوليد وكذلك عن إدراكهما لحدود هذه الحب واستحالته. ويستمر اللحن مع عودة سميث من هذا العالم الآخر، مقامه الشاعري حيث ولد من جديد على يد بوكاهنتس وعاش في رحاب مجتمع البواتان -«لا يوجد سوى هذا المكان، أي شيء عداه وهم»- إلى الواقع القاسي لحياته الأخرى كقائد مرتقب لمستعمرة منبوذة تحتضر[1]. لقد تحوّل لحن فاجنر الرومانسي المحوري -الذي أعلن بدايةً عن اللقاء بين العالمين القديم والجديد، إلى أنشودة تصاحب حبًا نابضًا بالحياة لكنه مستحيل؛ إنه التصادم المتعذر تجاوزه بين عالمين، والذي يطالب كل من سميث وبوكاهنتس بالتضحية بحبهما لأجل المجتمع والتقاليد أو الإخضاع والاستعمار.

لا شك في أن فكرة «الزواج» كتعبير عن إمكانية التصالح بين العالمين الجديد والقديم وعن اكتشاف، أو تذكّر، طريقة أخرى لسكن الأرض هي الرابط الذي يجمع بين «الحركات» المتنوعة في فيلم «العالم الجديد». الزواج -أو بالأحرى الزواج مرة أخرى كما في حالة بوكاهنتس/ريبيكا- يوحّد الأبعاد المجازية في أسطورة بوكاهنتس على المستوى الجمالي. فالزواج «الطبيعي» بين بوكاهنتس وسميث يحل محله الزواج «الثقافي» بين ريبيكا وجون رولف (كريستيان بيل). وفي الواقع لا يتحقق الزواج بين الثقافة المتجنسة والطبيعة المهذبة إلا مع رولف (المزارع الريفي) لا مع سميث (القائد والمغامر)، رغم أنه لم يَدُم كثيرًا.

(1) في مشهد محوري من رواية سميث التاريخية ومن أسطورة بوكاهنتس، يوشك البواتان على قتل سميث لكن بوكاهنتس تلقي بجسدها فوقه وتتوسل لهم أن يعفوا عنه. توحي نسخة ماليك من هذا المشهد بأن سميث كان يخضع لطقس «موت» وانبعاث رمزي يهدف إلى ضمه عضوًا في مجتمع البواتان.

«ما أعجب هذه الحرب في قلب الطبيعة!»

رغم أن الفيلم يتمحور بالأساس حول قصة حب تُروى عبر سردٍ أسطوري جديد للقاءٍ بين العالم الجديد والعالم القديم، فإنه يوسّع من نطاق تأملاته حول طبيعة الصراعات بين البشر، لا سيما الحرب، التي بدأها ماليك في فيلم «الخيط الأحمر الرفيع». ثمة تشابهات واضحة دون شك بين الفيلمين تتجلى في التوازي بين مشهد وصول سفن كابتن نيوبورت [كريستوفر بالمر] إلى ساحل منطقة فيرجينيا ومشهد رسو سفن المدفعية الأمريكية في الحرب العالمية الثانية على شواطئ جزيرة جوادالكانال (مايكلز 2009: 81). في كلا الفيلمين تُجسد تجربة الحرب والصراع تجسيدًا دراميًا وسينمائيًا نابضًا بالحياة؛ فيوضح الفيلمان أن حدث المعركة ليس حاصلَ تسلسلٍ ما من القرارات الفردية أو السلوكيات العنيفة، وأن نوعًا من إرادة العنف الجماعية تكتسح الأفراد والجماعات عند تأججها الناري، وأن طاقةً خبيثة تغشى الإرادة والفاعلية الأخلاقية لدى بعض الأفراد وتتفشى في فعل جماعي من التدمير الذاتي يتجاوز أي أهداف استراتيجية أو عسكرية أو مادية. ومع أن ماليك يتجنب التركيز على القوى السياسية أو التاريخية الأوسع المتورطة في التحريض على الحرب، فإن ما تتسم بها مشاهد المعارك من ضراوة وقرب جسدي -كما في معارك تبادل النيران المضنية لأجل الاستيلاء على نقطة حصينة يابانية فوق قمة جبل تكسوها الأعشاب أو تصادم الأجساد في القتال الوحشي بين محاربي الواتان والمستعمرين البريطانيين- توحي بأشجان وجودية وتأثير ذواتي مكثف ما يضفي طابعًا دراميًا على مواجهة الشخصيات مع الفنائية وتساؤلاتهم اللاحقة حول مصدر العنف الإنساني ومعناه.

ومثل القادة في فيلم «الخيط الأحمر الرفيع» (كابتن تال [نيك نولتي] والملازم ستاروس (إيلياس كوتياس)) بعيوبهم الشخصية، تنطوي شخصية كابتن جون سميث على اندفاعات متضاربة بين الطموح الشخصي والرغبة في الحب والواجب حيال رفاقه وتنافسهم على الهيمنة. ويمزقه الصراع بين رؤية مثالية للحب الرومانسي تعبر عن انتمائه الاجتماعي إلى قبيلة البواتان وإحساسه بالمسؤولية العسكرية والأخلاقية عن رفاقه في مستعمرة/ قلعة جيمستاون الذين يكافحون لأجل البقاء. ومن الواضح أن قراره بتحمل مسئوليته عن المستعمرة، ومن ثم إنهاء علاقة الحب المثالية مع بوكاهنتس هو نتاج صراع تراجيدي بين اندفاعات متنازعة قدر كونه تعبيرًا

عن «الاستحالة» الثقافية والاجتماعية لحبهما الرومانسي. وبوكاهنتس كذلك تنازعها حبها لسميث وبحثها عن/ مناشدتها للأم/ الأرض وإخلاصها إلى أبيها/ مجتمعها[1]. والصراع «السياسي» داخلها بين عاطفتها الشخصية وواجبها المجتمعي لا يُلاحظ كثيرًا في التعليقات على القصة/الأسطورة التقليدية. فعقب إنقاذها الرمزي لسميث من الموت ومناشدتها أبيها أن يضمه إلى المجتمع، لا تكتفي بتكوين علاقة محبة عفوية مع سميث بل تساعد المستعمرين عبر منحهم بذور الذرة وتحذيرهم من الهجوم الوشيك لأفراد قبيلتها. وعندما يعلم أبوها/حاكم القبيلة أنها قد تحدّت إرادته وخانت شعبها ينفيها من الجماعة، ما يسفر في النهاية عن أسر المستعمرين لها واتخاذها «رهينة» ذات أهمية استراتيجية من أجل إحباط أي هجمات مستقبلة من البواتان. وهكذا يتأسس الزواج بين العالم القديم والجديد على الصراع والخيانة والعنف. أكان من الممكن أن تتّخذ الأحداث مسارًا مغايرًا أم أن هذه النهاية التراجيدية هي المصير الحتمي للحلم اليونوبي الرومانسي الذي حلم به سميث وبوكاهنتس (أو حلم به ماليك)؟

يصل هذا الصراعُ متعذرُ الحلّ إلى ذروته عندما يواجه سميث لاحقًا الاختيار بين الدور الذي طالما أُعدّ له، دور المغامر المُستكشف، أو مواصلة حبه المثالي لبوكاهنتس، أي حلم التقارب بين عالمه وعالمها؛ إنه اختيار قد يصفه المرء بالمستحيل بين طبيعة بشرية في صراع مع ذاتها ومجتمع بشري متصالح مع طبيعته الداخلية والخارجية. يختار سميث في النهاية المستعمرة بدلًا من المجتمع القبلي، الاكتشاف بدلًا من التعافي، والشرف والواجب بدلًا من الحب والتحقق. ويكذب على بوكاهنتس متجنبًا مواجهتها، فيبعث إليها رسولًا يزعم أنه «غرق أثناء عبوره» إلى إنجلترا (العالم القديم). وفي موت وميلاد رمزي ثانٍ، يموت جون سميث القائد بالفطرة والحالم الرومانسي، حلقة الوصل بين العالمين القديم والجديد في عيون بوكاهنتس (وداخل سميث نفسه) ويُولد من جديد، أو ربما يتجسد، في صورة المغامر الاستعماري والمستكشف الخاضع للتاج. أما بوكاهنتس، فعندما يبلغها الخبر المأساوي تمر بدورها بحالة من الموت الرمزي أمام مجتمع جيمستاون الغريب حيث كانت قد «بدأت من جديد»، فتهيم على وجهها في بؤس عبر أرجاء المستعمرة بعدما أفقدها الحزن عقلها، وتلطخ وجهها وجسدها بالرماد والطين، وتعزل نفسها عن أي تواصل بشري ذي معنى مع كلا المجتمعين.

(1) تتردد صلوات بوكاهنتس ومحادثتها وتضرعها إلى «أمها» طوال الفيلم، وهي تشير إلى أمها الحقيقية (التي تظهر في النسخة الأطول)، والإلهة الأم، وروح الأرض.

وعلى الرغم من أن الفيلم يعتبر قصة حب حسب التصنيف النوعي، فإن الجزء الأكبر منه يتناول صعوبة الزواج بين العالمين؛ عبر ما يعرضه من صراعات وفساد وخيانة ومعارك شكّلت علامات فارقة في التاريخ الدموي لقدوم المستوطنين. والعلاقة المُحبطة بين سميث وبوكاهنتس -التي هي «اتحاد» طبيعي اتضح أنه خاضع للتلاعب الثقافي- لا يمكن أن تحيا، أو تزدهر في عالم قاسٍ يهيمن عليه الاحتكاك بين ثقافتين والصراع السياسي. فنرى في تتابعٍ مشاهدٍ مذهل، في نسخة المخرج الممتدة من الفيلم، تجسُّد موت بوكاهنتس وانبعاثها الرمزي عبر حدث غريب في الغابة: فبينما تسير ذاهلة في غابة تسبح في ضوء يكاد ينبعث من عالم آخر وترنّم: «تعال أيها الموت، خذني إليك، أطلق سراحي. دعني أرجع إلى ما كنت عليه»، ثم تقف أمام شجرة وتلتقط ثمرة فطر يُنذر شكلها بالشر، وإذ توشك على تناولها تقاطعها تغريدة عذبة لطائر، وكأنها أغنية الأرض، رسالة تدعوها إلى الرجوع للحياة من جديد. تتلمس بوكاهنتس الشجرة ثم تعود إلى الساحل حيث تنبعث من جديد على المستوى الرمزي، وتتعبّد إلى السماء شاكرةً إياها على إعادتها إلى الحياة. ترجع بعد ذلك إلى جميستاون بعدما تحولت إلى شخصية مهجنة، تتواجد بين عالمين، بين الحياة والموت، ليس لها وطن أو حياة أو مكان خاص بها. يرتكز الفيلم على هاتين الميتتين الرمزيتين: موت جون سميث مع عودته إلى خدمة الملك لتحقيق مجد الإمبراطورية، وموت بوكاهنتس عقب خسارتها لجون سميث وموته. إلا أنها تتجاوز حالة الصدمة واللاانتماء التي تعانيها بفضل العاطفة الدمثة والتفهم الصبور لدى جون رولف الذي يرشدها ويساعدها. فيهمس لها بعطف: «كل هذا الأسى سيمنحك قوة ويرشدك نحو طريق أسمى». ومثل شجرة تنمو فروعها حول أي عقبة في طريقها، وتمتد دائمًا نحو الضوء، يصبح حزنها وأساها مصدر القوة والنور في حياتها الجديدة حيث أصبحت ربيكا «أميرة العالم الجديد»، التي يُحتفى بها كنموذج على الزواج الناجح بين عالمين.

وهكذا يجسد الإطار السردي في الفيلم مقابلة معقدة بين تحوُّل بوكاهنتس إلى ربيكا، وارتداد جون سميث إلى دور المستكشف الخاضع للإمبراطورية بدلًا من دور الحالم الرومانسي، والتحول السلس الذي يخوضه جون رولف من مزارع وحيد إلى زوج وفيّ ومعلم وأب مترمل. والرمز الذي يجسد ثمرة هذه التحولات المشتركة هو ابن جون رولف وبوكاهنتس، الذي يشهد على التحام العالمين أو تحولهما المُهجن، ويمثل مستقبلًا يسمح بالبدايات الجديدة. ومن ثم يسعى ماليك عبر الميثولوجيا

الجمالية المميزة في «العالم الجديد» إلى استحضار تجربة جمالية عن لحظة اللقاء، لحظة الانفتاح على الجديد، وفي الوقت نفسه تستدعي مأساة التاريخ حيث دمرت لحظة اللقاء المشترك التي كانت على وشك الحدوث وقتها. إلا أن «العالم الجديد» لا يحاول عبر ذلك التقليل من قيمة الوعد الذي يمثّله الجديد والتشكك به على أساس من تجربة القديم المأساوية. ويحدُّ كذلك من سذاجتنا الرومانسية عبر إقرار ما ينطوي عليه هذا الوعد بالضرورة من صعوبات وصراعات؛ ولا يتمكّن الفيلم من تحقيق ذلك إلا على المستوى الجمالي للتاريخ الأسطوري، حيث يروي قصة عن اشتياق رومانتيكي إلى وحدة مثالية لا بين العوالم الثقافية ووجهات النظر فحسب بل بين المجتمعات البشرية والطبيعة التي يعتمد عليها التاريخ والثقافة على حدٍّ سواء.

في مدح الرومانتيكية السينمائية

من هذا المنظور نتناول تتابع المشهد الختامي الرائع في الفيلم. ففيه يُمزَج بين الثقة والتسليم، يسمح رولف لربيكا، التي تتنازعها المشاعر بعدما علمت أن كابتن سميث على قيد الحياة، بمقابلة سميث وأن تختار بنفسها حبيبها الحقيقي من بينهما. وعلى نغمات بيانو موتسارت الشاعري نشاهد ربيكا تتخذ قرارها في افتراقها المؤثر عن سميث وسط حدائق الريف الإنجليزي وتصالحها المفعم بالمشاعر مع رولف («زوجي» كما تهمس). ونسمع في التتابع الأخير في الفيلم افتتاحية راينجولد للمرة الثالثة والأخيرة، وفي هذه المرة ينقلب المعنى الأسطوري الأصلي للافتتاحية في أوبرا فاجنر إلى النقيض، إذ تعبر ها هنا عن هجر الثروة والسلطة لخاطر الحب والرحمة.

كما ذكرنا آنفًا، نسمع الافتتاحية للمرة الأولى في مطلع الفيلم وتصاحبها صور من تحت الماء لأسماك وأجساد تسبح من السكان الأصليين، تليها صور لوصول سفن المستعمرين وذهول السكان «الطبيعيين» بينما يراقبونها من الشاطئ. وفي المرة الثانية نسمعها طوال المشاهد التي جسدت إقامة سميث بين البوواتان وما أثمرته من حب ترعرع بينه وبين بوكاهنتس والتحول العميق الذي يقع في نفس سميث أثناء إقامته مع شعبها. وعندما نسمع الافتتاحية للمرة الثالثة، نجد أن مغزاها قد تحوّل بخفّة. إذ لم تعُد نشيدًا يعبر عن الاندهاش والإمكانات التي ينطوي عليها هذا اللقاء الوليد

بين عالمين، واتسعت كذلك لتتجاوز التعبير الشاعري عن الحب والمجتمع الفاضل الذي يكتشفه سميث مع بوكاهنتس وشعب البواتان. فهذان التفسيران، المتعارضان إلى حد ما، لمقطوعة فاجنر يتبدّلان في المرة الثالثة التي نسمع فيها المقطوعة، إذ تعبّر ها هنا، تعبيرًا موسيقيًا مهيبًا، عن تقبل بوكاهنتس/ربيكا للموت ودعمها للحياة، وتصالح العالمين؛ القديم والجديد في عالمٍ غير عالم البشر. ومع تعالي أبواق اللحن الموسيقي وبلوغه ذروته يصبح صوتًا تعبّر به الطبيعة عن ذاتها بعدما شمح لها للحظة بالغناء وبأن تكون شاهدة على تصالح بوكاهنتس/ربيكا الروحاني وعودتها إلى الأرض (الأم). تتحوّل افتتاحية فاجنر وتتبدّل عبر التكرار الجمالي على نحو يعكس تجربة تحوُّل بوكاهنتس/ربيكا التي يعرضها الفيلم، في النهاية، باعتبارها تُماثل تجربة تحوُّل الطبيعة ذاتها.

في التتابع الختامي، تعبّر الموسيقى عن عملية تصالح وعودةٍ إلى الوطن، عن اكتشاف بوكاهنتس لهويتها وتصالحها مع الحياة والموت (إذ تردد: «أمي، أعرف الآن أين تعيشين»، ردًا على سؤالٍ طرحته في بداية الفيلم). يُعرض تتابع المشاهد هذا في البداية من منظور ابنها، توماس، بينما يجري ويلعب لعبة الغميضة في الحدائق مع أمه التي تختفي فجأة (بعد لحظة من بلوغها هذا الإدراك، من إجابتها على السؤال الذي صاحبها طوال رحلتها). وفي اللقطة التالية ننتقل إلى مشهد الموت المفاجئ لبوكاهنتس في مدينة جرايفسيند قبيل استعدادها للرجوع مع عائلتها إلى وطنها في فيرجينيا. والصور المتحركة التي تُظهرُها على سرير الموت تُودع رولف (فتذكّره بأن «كلًّا مآله الموت... يكفيني أن ابننا سوف يحيا») يصاحبها سرد من خطاب كتبه رولف إلى ابنه كي يقرأه في المستقبل. تتخلل صور الموت -التي نألفها من أفلام ماليك الأخرى- المشهد، مثل صور النوافذ المغلقة بقضبان متقاطعة والمفتوحة على السماء، وصورة السرير الفارغ، وصورة لروح نبيلة قوية تنطلق خارج الغرفة في اندفاع وثاب (واحدة من أكثر صور الموت مهابةً في السينما الحديثة). يتبع ذلك تسلسل بديع من الصور التي تجسد رحيل بوكاهنتس/ربيكا من الحياة، وتهلُّل وجهها فرحًا بينما تتعبد إلى الأرض والسماء والماء، وتقفز في سعادة احتفاءً وعودةً إلى حياة الطبيعة الثرية. وعقب التصاعد الأخير للّحن الذي يصاحب صور السفن المغادرة للشاطئ وصورة لشاهد قبر ربيكا صليبي الشكل تتناغم مع صورة سواري السفن عند تصويرها من الأسفل على خلفية سماء المساء، تتوقف الموسيقى أخيرًا، بعدما تجاوزت الموت، مع آخر صورة في الفيلم، صورة المياه إذ تتدفق فوق

الصخور وقمم الأشجار المتمايلة مع الرياح. وإذ تفسح الموسيقى المجال إلى تغريد الطيور واندفاع المياه وأصوات الغابة، يتحوّل الفيلم للحظة خاطفة إلى أغنية مهيبة تنشدها الأرض وتنظم الطبيعة ذاتها أشعارها في لحظة تخلب الأنفاس وتجسد الإمكانية الأسطورية.

تلك الاستدعاءات الثلاثة لافتتاحية «رينجولد» لفاجنر هي علامات تحدُّد التحوّل العميق بين بداية ومنتصف ونهاية الفيلم؛ وتتابعات المشاهد المذهلة على المستوى البصري والموسيقي تعلن عن اللقاء بين العالمين، وتحتفي بالعاشقين اللّذين يرمز حبهما المثالي ومصائرهما المشتركة إلى الإمكانية اليوتوبية والمأساة التراجيدية النابعة من «استحالة» الزواج بين العالمين. إن السيمفونية البصرية التي يقدمها ماليك في فيلمه مصحوبة بافتتاحية فاجنر تعكس تحول الرغبة (الغربية) عن الإخضاع والهيمنة بتأثير الحب، وتجاوز الاختلاف، والحاجة إلى التسليم بوجود وحدة (روحانية) أعمق مع الطبيعة. وينجح الفيلم في توظيف الجماليات للكشف عن سمو الطبيعة المتجسدة صورة الأرض البكر، التي هي الأساس والدعم لأي شكل ثقافي وتاريخي من المجتمعات البشرية. والاعتراف بهذه الوحدة مع الطبيعة هي ما يتيح التعايش الجماعي المشترك أو الزواج بين العوالم الذي يستدعيه «العالم الجديد» عبر التاريخ الأسطوري والشعر السينمائي.

أغنية الأرض

رغم ذلك، ثمة شيء يثير الفكر حيال الطابع الأسطوري الجمالي في «العالم الجديد». ينتمي الفيلم، عبر دمجه المميز بين التاريخ الأسطوري والتأمل الشعري، إلى سينما رومانتيكية تعرض وجهة نظر «مستحيلة»، ألا وهي وجهة نظر الطبيعة ذاتها. فمن ناحية، يجعلنا الفيلم ننغمس، بدقة حذرة، في التجربة المتخيلة للّقاء التاريخي بين المستوطنين والسكان الأصليين. ومن ناحية أخرى، يجعلنا نستغرق أيضًا في تفسير أسطوري للحدث، في الفضاء اللاتاريخي للأسطورة. ثم يوحّد وجهتي النظر السابقتين في الحضور المهيب للطبيعة بكل ما تنطوي عليه من بهاءٍ بكر. لذا يجسد «العالم الجديد» نموذجًا لما أطلق عليها ستانلي كافيل الأسطورة التعريفية للسينما: «إن الطبيعة تتجاوز معالجتنا لها، وفقدانها لسحرها في أعيننا؛ والمجتمع يظل ممكنًا حتى وإن أنكرته علينا السلطة الحاكمة» (كافيل 1979: 214). فالطبيعية هي الأساس الأعمق الداعم للتصالح الثقافي

والمصدر الخفي للمجتمع اليوتوبي القادر على إنشاء عالم جديد؛ لكن هذا التصور للطبيعة يظل استحضارًا شاعريًا، لحظةً من السمو الجمالي يُحتفى بها سريعًا في الفيلم. وأغنية الأرض المتأصلة التي يقدمها ماليك هي مزيج آسر من التفصيل التاريخي والميثولوجيا الجمالية، من الذاتية الحميمية والطبيعة «القاسية». إن جرأة الرومانسية في «العالم الجديد» تكمن في سماحها للطبيعة، عبر الشعر السينمائي، بالكشف عن نفسها كـ«ذات» مُشاركة في التاريخ الأسطوري. وهذا المنظور تحديدًا تعبّر عنه الرومانتيكية السينمائية لدى ماليك تعبيرًا عاطفيًا وحسيًا، ويجسد نوعًا من التفكير السينمائي الذي يطرح إمكانية وجود شكل آخر من التفكير والوجود والعيش، آملًا أن نتقبل هذه الإمكانية.

عند النظر إلى هذا الشكل من الرومانتيكية من منظور تاريخي، نكتشف أنها «في غير أوانها» (بالمعنى الذي عبّر عنه نيتشه)؛ أي أنها تخالف التحيزات السائدة في عصر ما لصالح عصر لم يأت بعد. لا شك في أن السذاجة الرومانسية في سينما ماليك تمثل رفضًا «للحنكة الدنيوية» التي تفترض معرفة معنى الصراع الثقافي والتاريخي بين العوالم أو بين العوالم البشرية والأرض التي يعتمد عليها البشر. ويعبر ماليك عن هذا ببراعة في النسخة الممتدة من الفيلم، التي يستهلها باقتباس للكابتن جون سميث يحذر فيه من أولئك الذي يظنون أنهم يعرفون فيرجينيا بأنهم «لا يفهمونها ولا يدركون ماهيتها». تلتزم السذاجة الرومانتيكية في فيلم ماليك بتحذير سميث من العجرفة والغرور المصاحب للحنكة الدنيوية التاريخية، وسميث نفسه يدرك صحة تحذيره، بعدما تخلى عن الطبيعة والحب لصالح التاريخ والهيمنة، لكنه في خضم ذلك «أبحر متجاوزًا» الهنود الحقيقيين الذين رغب في استكشافهم، كما أخبرته بوكاهنتس/ريبيكا. وفي الواقع، نحن لا نزال نجهل، مثلما لاحظ هايدغر، ماهية العوالم، ناهيك عن كيفية فهم ميلاد العوالم أو كيفية دعم ازدهارها على نحو ينسجم مع تقبل التعددية والفنائية البشرية.

إن المخاطرة التي تنطوي عليها الميثولوجيا الجمالية في «العالم الجديد» منَ الصعب إنكارها، لأنها تتعارض مع تشككنا المشترك حيال «الجديد». وهو تشكك يرتبط بما شعرنا به من خيبة أمل تاريخية عقب تداعي مجازات التنوير، أو ما أطلق عليه نيتشه «العدمية الأوروبية». يحي ماليك هذا القدرة على مواجهة «الجديد» -الذي يتخذُ شكل سمُوٍّ أمريكي إن جاز

التعبير- عبر القوة الشعرية للأسطورة. لكننا، لمزيد الأسف، لا نستطيع معايشة هذا التاريخ الأسطوري إلا على المستوى الجمالي عبر الشعر السينمائي، وللحظات وجيزة فحسب. والزواج بين العالم القديم والعالم الجديد يظل في النهاية قصة حب مأساوية؛ ولا خلاص من الصراع الذي تستمر هذه المواجهة التاريخية في توليده سوى الخلاص الجمالي بفضل قوة الأسطورة السينمائية. لذا يعتبر «العالم الجديد» نقدًا سينمائيًا لصور التكشف التراجيدي للمواجهة بين العوالم. وفي الوقت نفسه، يجسّدُ الفيلم ميثولوجيا جمالية تفتح الباب أمام احتمالية إعادة النظر في هذا اللقاء بين العوالم، وإمكانية تجديد علاقتنا بالأرض على أمل أن يصمد هذا الزواج في المستقبل.

خاتمة: «الدقائق الست الأجمل في تاريخ السينما»

قد نطلق على الأسلوب الذي يميّز أبرع فلاسفة السينما، مثل ستانلي كافيل، الأسلوب التأملي-الرومانتيكي. وهو أسلوب تأويلي تحويلي تتجلى السينما عبره في ضوء جديد باعتبارها وسيطًا للفكر، في حين تنفتح الفلسفة على أساليب جديدة للتعبير. إن فلسفة السينما الرومانتيكية تدعونا إلى تأمل احتمالية وجود أشكال أخرى للكتابة الفلسفية عن الأفلام تختلف عن تلك التفسيرية أو الجدالية أو النظرية. مع ذلك، فإن لهذا الأسلوب مخاطر خاصة به على المستوى البلاغي والمفاهيمي. بعبارة أخرى، هل بوسعنا تجنب فخ المجاز الفلسفي الذي يطل برأسه ما إن تتقابل الصورة مع المفاهيم النظرية؟

يعتبر النص القصير الذي كتبه جورجيو أغامبين (2007: 4-93) عن مشهد مهمل من فيلم غير مكتمل أخرجه أورسون ويلز عن رواية «دون كيشوت» مثالًا حيًّا على ذلك الأسلوب. ومثل كتابات كافيل العديدة عن السينما، يتسم نص أغامبين أيضًا بأنه متجزئ؛ فهو نص أدائي يسعى لإظهار، بل وتجسيد، حدود العلاقة بين السينما والفلسفة وأوجه الغموض بها. وفي هذا الإطار يمكن وصف كافيل وأغامبين بأنهما «تهكّميان» (ironist) فلسفيان. فيما يلي مقطع من نص أغامبين عما يطلق عليه «الدقائق الست الأجمل في تاريخ السينما»:

> يدخل سانشو بانزا قاعة سينما في مدينة محلية. يبحث عن دون كيشوت ويجده جالسًا في جانب القاعة يحدق في الشاشة. تكاد القاعة تمتلئ عن آخرها، أما الشرفة، العملاقة، فتعج بالصبية الصاخبين. عقب عدة محاولات فاشلة للوصول إلى دون كيشوت، يجلس سانشو مترددًا في أحد المقاعد المنخفضة بجانب فتاة صغيرة (أهي دوليسينا؟)، التي تقدم له مصاصة. يبدأ العرض، ويتضح أنه لفيلم تاريخي، فنرى على الشاشة فرسان في دروع على صهوة خيولهم. وفجأة تظهر امرأة ويبدو أنها تتعرض لخطر. ينهض دون كيشوت بغتة، ويستل سيفه هارعًا نحو الشاشة وباندفاعة نحو الأمام يطعن الشاشة عدة طعنات متسببًا في تمزيق قماشها. لا تزال المرأة والفرسان ظاهرون على الشاشة لكن الشق الأسود الناتج عن سيف دون كيشوت يزداد

> حجمه حتى يبتلع الصور. في النهاية، لا يتبقى شيء من الشاشة، لا نرى سوى الهيكل الخشبي الذي كان يدعمها. يترك الجمهور الغاضب القاعة، بينما يواصل الأطفال في الشرفة تشجيعهم المتحمّس لدون كيشوت. الفتاة الصغيرة فقط هي التي تحدق فيه مستهجنة من مكانها في القاعة. (أغامبين 2007: 93).

يأتي الوصف مختزلًا ومؤثرًا. والتفاصيل مصوغة على نحو يستدعي ببراعة جو الأحداث. يتلاعب النص كذلك بقضية المجاز، فيستحضر تلك القراءة ويرفضها كذلك. ويبدو هذا ملائمًا بالنظر إلى غموض المشهد ذاته، الذي لا يظهر في النسخة المجمعة من الفيلم التي عُرضت بعد وفاة ويلز[1]. لا شك في أن وضع ويلز لدون كيشوت وسانشو بانزا في سياقٍ حديث يصبح مجازيًا على نحو جذاب لا سيما عندما يدخلان دار عرض سينمائي عادية. يتقبّل سانشو أن يتعلم كيف يمص مصاصة وكيف يشاهد الفيلم على يد الفتاة الصغيرة الفاتنة (تقوم بدورها باتي ماكورماك من فيلم «بذور خبيثة» لميرفين ليروي (1965))، التي يقترح أغامبين أنها قد تكون دولبسينا.

أحد تفاصيل المشهد الجديرة بالذكر هي أن الفتاة تزيح كتابًا ضخمًا (أيكون رواية «دون كيشوت» لسيرفانتس؟) من المقعد المجاور لها كي تتيح لسانشو الجلوس عليه. ثمة تفصيلة أخرى تتعلق بالفيلم المعروض في قاعة السينما -والذي يبدو أنه فيلم درامي من نوعية الأفلام التاريخية التي تدور في عصور قديمة وشاعت في خمسينيات القرن العشرين- ألا وهي احتواؤه على مشهد صلب، واللحظة التي يقطّع فيها دون كيشوت الشاشة بسيفه هي ذاتها لحظة قطع القيود التي تقيد معصمي المسيح (على الأرجح) في الفيلم. من الصعب إغفال العناصر المجازية والتأملية-الذاتية في هذا المشهد لكن مغزاها يظل غامضًا، يعلق أغامبين على المشهد بقوله:

> ما عسانا نفعل بالخيالات التي تراودنا؟ نحبها ونصدقها، حتى نبلغ مرحلة يتوجب علينا فيها محوها وتدميرها (ربما كان هذا المعنى المقصود في أفلام أورسون ويلز). لكن عندما يتضح في

(1) هذه النسخة من الفيلم المُعاد تجميعها، والتي تولى جسيس فرانكو (أحد المتعاونين مع ويلز في فيلم «أجراس منتصف الليل»، 1965) مونتاجها، طُرحت مؤخرًا على أسطوانات دي في دي. والمشهد الذي يناقشه أغامبين محذوف من نسخة الدي في دي، لكن يمكن مشاهدته على موقع يوتيوب تحت العنوان التالي:
Unseen Orson Welles with Jonathan Rosenbaum
(مصحوبة بمقدمة لجونثان روزنباوم)

> النهاية أنها كانت خيالات جوفاء غير محققة، عندما تكشف عن الخواء الذي صُنعت منه، عندئذ يحين وقت دفع ثمن حقيقتها، وفهم أن دوليسينا، التي أنقذناها، لا تستطيع أن تحبّنا. (أغامبين 2007: 94).

يفسر أغامبين مشهد ويلز وكأنه قصة رمزية لكافكا. إذ يلفت النظر إلى مسألة الخيال والصورة، إلى أن حبنا المتناقض للصور -لقدرة السينما على الاستحضار الخيالي- هو أيضًا حب ينطوي على تدمير، شكل من أشكال تحطيم الأيقونات الذي يكشف «خواء» ما تتخيله السينما أو ما تجعلنا نتخيله. وتدمير المظاهر الإغوائية لهذه الصور هو ما يجعلنا «ندفع ثمن حقيقتها» (2007: 94)، الحقيقة التي تكشف أن معجزة الأفلام وقوتها الخيالية وحكايتها التي لا تخيب أبدًا قد تتبدد أحيانًا بعد تشريحها على المستوى الجمالي أو الأخلاقي. إذن الثمن الذي ندفعه لقاء كشف حقيقة «خواء» الصور وفضح قدرتها التخيلية هو تدمير حبنا لها. أيمكن أن نعتبر هذا التفسير إشارة ساخرة إلى علاقة السينما والفلسفة؟

من هذا المنظور، قد نعتبر هذا المشهد المهمل من إخراج ويلز ردًّا لاذعًا على الشكوكية الأفلاطونية التي لا تنفك تحرم فن السينما من حقوقه. تُعلّم الفتاة ذات الضفيرتين الذهبيتين سانشو بانزا تناول المصاصة وكيفية الاستمتاع بمشاهدة فيلم؛ لكنها تعجز عن فهم أو قبول فعل دون كيشوت الذي يمزق الشاشة/يحطم الأيقونة، أي يدمر حرفيًا الصورة كاشفًا عن الإطار (المفاهيمي) الفارغ الذي يكمن خلف المظاهر (السينمائية) الإغوائية. نرى الأطفال في الشرفة ينطلقون في تشجيع صاخب مستمتعين بحركة التدمير الكوميدية. لكن الفتاة دوليسينا (مثل الكبار في قاعة العرض) يبدو عليها الاستهجان وتنظر في استنكار إلى فعل الرقابة الميتافيزيقي والأخلاقي المضلل الذي ارتكبه دون كيشوت، ومتعةُ الساذج للصورة وما تُجسّده من شعر بصري. إن دون كيشوت، الفارس-الفيلسوف الضال، إذ يحاول عبثًا إنقاذنا (وإنقاذ دوليسينا) من الهلاك الأبدي، دمرَ ما يُحبه، الذي هو ذاته طيف من الخيال. ألا يعتبر هذا المشهد الوجيز المشهد الأجمل في تاريخ السينما لما يجسده من تدمير الفلسفة للصورة؟ إن جماله المتواضع يجعلنا نرى كيف أن السينما، في حركة تهكمية من التضحية بالذات، تدعو الفلسفة -التي تفضل الهيمنة على الصورة- إلى التخلي عن سطوتها كي تتعلم أن ترى.

ملحق: قراءات إضافية، سير سينمائية، مواقع إلكترونية

قراءات إضافية

تتوفر حاليًا أدبيات شاملة ومتوسعة حول جوانب متنوعة من العلاقة بين السينما والفلسفة. فيما يلي بعض من أهم النصوص المؤثرة مرتبة وفقًا للموضوعات ذات الصلة التي قد يجدها القارئ مثيرة للاهتمام أو تتضمن معلومات مفيدة.

Anthologies and Reference Texts

- Carroll, Noël and Jinhee, Choi (eds). (2006), *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Malden: Blackwell Publishing.
- Colman, Felicity (ed). (2009), *Film, Theory and Philosophy*. Durham: Acumen Publishing.
- Livingston, Paisley and Plantinga, Carl (eds). (2009), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London/New York: Routledge.
- Wartenberg, Thomas E. and Angela Curran (eds). (2005). *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings*. Malden: Blackwell Publishing.

Essay Collections

- Allen, Richard and Smith, Murray. (1997), *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Bordwell, David and Carroll, Noël (eds). (1996), *Post Theory:*209
- *Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Carel, Havi and Tuck, Greg (eds). (2011), *New Takes in Film Philosophy*. New York: Palgrave Macmillan.

- Freeland, Cynthia A. and Wartenberg, Thomas E. (eds). (1995), *Philosophy and Film*. New York: Routledge, 1995.
- Read, Rupert and Goodenough, Jerry (eds). (2005), *Film as Philosophy: Essays on Cinema After Wittgenstein and Cavell*. London: Palgrave Macmillan.
- Smith, Murray and Wartenberg, Thomas E. (2006). 'Thinkingthrough cinema: Film as philosophy'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64, (1), Winter. Reprinted as Murray Smith andThomas E. Wartenberg (eds). (2006), *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy*. Malden MA./ Oxford: Basil Blackwell.

Classic Texts

- Arnheim, Rudolf. (1957 [1932]), *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- Balázs, Béla. (2010), Erica Carter (ed), *Béla Balázs: Early Film Theory -Visible Man and The Spirit of Film*, translated by RodneyLivingstone. London: Berghan Books.
- Bazin, André. (1967, 1971), *What is Cinema? Volume I and VolumeII*, trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press.
- Eisenstein, Sergei. (1942), *The Film Sense*, New York: Harcourt, Brace.
- Eisenstein, Sergei (1949), *The Film Form*. New York: Harcourt, Brace.
- Kracauer, Siegfried. (1960), *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Mitry, Jean. (1990 [1963]). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, 2 volumes, trans. C. King. Bloomington: University of Indiana Press.
- Morin, Edgar. (2002 [19561978/]), *The Cinema, or The Imaginary Man*, trans. Lorraine Mortimer. Minneapolis: University

of Minnesota Press.

- Münsterberg, Hugo. (2002 [1916]), *The Photoplay: A Psychological Study* in Allen Langdale (ed), *Hugo Münsterberg on Film*. London:Routledge.
- Panofsky, Erwin. (1997 [1934]), 'Style and Medium in the Motion
- Pictures', in J. Harrington (ed), *Film and/as Literature*. New York: Prentice Press, pp. 283–294.
- Perkins, V. F. (1972), *Film as Film: Understanding and Judging Movies*. New York: Penguin Books.
- *Stanley Cavell*
- Cavell, Stanley. (1979), *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition. Cambridge, MA./ London:Harvard University Press.
- Cavell, Stanley. (1981), *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Cavell, Stanley. (1996), *Contesting Tears: the Melodrama of theUnknown Woman*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cavell, Stanley. (2005), William Rothman and Marian Keane (eds),*Cavell on Film*. Albany: State University of New York Press.
- Eldridge, Richard (ed). (2003), *Stanley Cavell*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mulhall, Stephen. (1999), *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*. Oxford: Oxford University Press.
- Rothman, William and Keane, Marian. (2000), *Reading Cavell's* The World Viewed: *A Philosophical Perspective on Film*. Detroit: Wayne State University Press.

Cognitivism

- Anderson, J. D. (1996), *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory.* Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Bordwell, David. (1985), *Narration in the Fiction Film.* Madison:University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David. (1989), 'A case for cognitivism'. *Iris* 9, 11–40.
- Currie, Gregory. (1995), *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science.* New York: Cambridge University Press.
- Grodal, Torben. (2009), *Embodied Visions: Evolution, Emotion,Culture, and Film.* Oxford: Oxford University Press.
- Plantinga, Carl and Smith, Greg M. (1999), *Passionate Views: Film,Cognition, and Emotion.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Plantinga, Carl. (2002). 'Cognitive Film Theory: An Insider's Appraisal', *Cinémas: review d'etudes cinematographiques/ Cinémas:Journal of Film Studies*, 12, (2), 15–37.
- Plantinga, Carl. (2009), *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience.* Berkeley: University of California Press.

Critique of 'Grand Theory'

- Bordwell, David. (1989), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema.* Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Carroll, Noël. (1988), *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory.* New York: Columbia University Press.
- Carroll, Noël (1988), *Philosophical Problems of Classical Film Theory.* Princeton: Princeton University Press.
- Carroll, Noël. (1996), 'Prospects for Film Theory: A Personal Assessment', in David Bordwell and Noël Carroll (eds), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies.* Madison: University of Wisconsin Press, pp. 37–68.

Gilles Deleuze

- Bogue, Ronald. (2003), *Deleuze on Cinema.* London: Routledge.
- Deleuze, Gilles. (1986 [1983]), *Cinema I: The Movement Image,* trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles. (1989 [1985]), *Cinema II: The Time-Image,* trans. Hugh Tomlinson and Robert Galatea. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gregory Flaxman (ed) (2000), *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kennedy, Barbara. M. (2003), *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation.* Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema,Embodiment, the Senses.* Durham: Duke University Press.
- Marrati, Paola. (2008), *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy,* trans. Alisa Hartz. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Martin-Jones, David. (2006), *Deleuze, Cinema, and National Identity.* Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pisters, Patricia. (2003), *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory,* Stanford: Stanford University Press.
- Powell, Anna. (2005), *Deleuze and Horror Film,* Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Powell, Anna. (2009), *Deleuze, Altered States and Film,* Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rodowick, D. N. (1997), *Gilles Deleuze's Time Machine.* Durham: Duke University Press.
- Rodowick, D. N. (ed). (2009), *Afterimages of Gilles Deleuze's FilmPhilosophy.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Film and Emotion

- Carroll, Noël. (1990), *The Philosophy of Horror; or, the Paradoxes of the Heart.* London/New York, Routledge.
- Choi, Jinhee. (2003), 'Fits and startles: cognitivism revisited.' *Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 61: 149–157.
- Coplan, Amy. (2006), 'Catching character's emotions: emotional contagion responses to narrative fiction film'. *Film Studies: An International Review* 8, 26–38.
- Laine, Tarja. (2011), *Feeling Film: Emotional Dynamics in Film Studies.* London/New York: Continuum.
- Plantinga, Carl and Smith, Greg M. (1999), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Plantinga, Carl (2009), *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience.* Berkeley: University of California Press.
- Smith, Greg M. (2003), *Film Structure and the Emotion System.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Murray. (1995), *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema.* Oxford: Oxford University Press.
- Sobchack, Vivian. (2004), *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture.* Berkeley: University of California Press.
- Tan, Ed. S. (1996), *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine.* Mahwah NJ: Lawrence Erlbaum.

Ethics and Politics

- Beller, Jonathan. (2006). *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle.* Lebanon NH: Dartmouth College Press.
- Kellner, Douglas. (2010), *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era.* Malden MA/Oxford: Wiley-Blackwell.
- Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, the Senses.* Durham: Duke University Press.

- Marrati, Paola. (2008), *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, trans. Alisa Hartz. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Martin-Jones, David. (2006), *Deleuze, Cinema, and National Identity*.Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ranciere, Jacques. (2004), *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill. London: Continuum.
- Ranciere, Jacques. (2006), *Film Fables*, trans. Emiliano Battista. Oxford/New York: Berg Books.
- Ranciere, Jacques. (2009). *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliott. London/New York: Verso.
- Stadler, Jane. (2008), *Pulling Focus: Intersubjective Experience, Narrative Film, and Ethics*. New York/London: Continuum.
- Wartenberg, Thomas E. (1999), *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism*. Boulder: Westview Press.
- Žižek, Slavoj. (1999). *The Fright of Real Tears: Krzystof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute.
- *Film and Philosophy/Philosophy of Film* Carroll, Noël. (1996), *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, Noël. (2008), *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden MA.: Blackwell Publishing.
- Gaut, Berys. (2010), *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jarvie, Ian. (1987), *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. London: Routledge.
- Mullarkey, John. (2009), *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ranciere, Jacques. (2006), *Film Fables*, trans. Emiliano Battista. Oxford/New York: Berg Books.
- Sesonske, Alexander. (1974), 'Aesthetics of film, or a funny thing happened on the way to the movies'. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, (1), 51–7.

- Smith, Murrary. (2001), 'Film' in Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds), *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge.
- Thompson-Jones, Katherine. (2008), *Aesthetics and Film*. London/ New York: Continuum.
- Wartenberg, Thomas E. (2004), 'Philosophy of Film'. *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, http://plato.stanford.edu/entries/film/ (accessed April 3, 2009).

Film as Philosophy/Film-Philosophy

- Bersani, Leo and Dutoit, Ulysse. (2004), *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*. London: BFI Books.
- Constable, Catherine. (2009), *Adapting Philosophy: Jean Baudrillard and the Matrix Trilogy*. Manchester: Manchester University Press.
- Frampton, Daniel. (2006), *Filmosophy*. London: Wallflower Press.
- Mulhall, Stephen. (2002), *On Film*. New York: Routledge.
- Mulhall, Stephen. (2008), *On Film*, Second Edition. New York: Routledge.
- Mullarkey, John. (2011), 'Films Can't Philosophise (and NeitherCan Philosophy): Introduction to a Non-Philosophy of Cinema' in Havi Carel and Greg Tuck (eds), *New Takes in Film-Philosophy*.
- Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 86–100.
- Peretz, Eyal. (2009), *Becoming Visionary: Brian de Palma's Cinematic Education of the Senses*. Stanford: Stanford University Press.
- Phillips, James (ed.) (2009), *Cinematic Thinking: Philosophical Approaches to the New Cinema*. Stanford: Stanford University Press.
- Livingston, Paisley. (2009), *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Singer, Irving. (2007), *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher:*

Reflections on His Creativity. Cambridge, MA./London: The MIT Press.

- Singer, Irving. (2008), *Cinematic Mythmaking*. Cambridge MA./ London: The MIT Press.
- Sinnerbrink, Robert. (2011), 'Re-Enfranchising Film: Towards a Romantic Film-Philosophy', in Havi Carel and Greg Tuck (eds), *New Takes in Film-Philosophy*. London: Palgrave Macmillan, pp.25–47.
- Smuts, Aaron. (2009), 'Film as philosophy: in defence of a bold thesis'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67, (4), Fall,409–420.
- Wartenberg, Thomas E. (2007), *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. New York/London: Routledge.
- Wartenberg, Thomas. E. (2011), 'On the Possibility of Cinematic Philosophy' in Havi Carel and Greg Tuck (eds), *New Takes in Film-Philosophy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 9–24.

Horror

- Carroll, Noël. (1990), *The Philosophy of Horror; or, the Paradoxes of the Heart*. London/New York, Routledge.
- Clover, Carol. (1992), *Men, Women, and Chainsaws*. Princeton: Princeton University Press.
- Freeland, Cynthia A. (2000), *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Boulder: Westview Press.
- Schneider, S.J. and Shaw, Daniel (eds). (2003), *Dark Thoughts: Philosophical Reflections on Cinematic Horror*. Lanham, MD:Scarecrow Press.
- Shaw, Daniel. (2001), 'Power, horror, and ambivalence'. *Film and Philosophy*, 6 [Special Issue on Horror], 1–12.
- Smuts, Aaron. (2009), 'Horror', in Paisley Livingston and Carl Plantinga (eds), *The Routledge Companion to Film and*

Philosophy. London/New York: Routledge, pp. 505–514.

- Wood, Robin. (1986), 'The American Nightmare: Horror in the 70s', in *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press, pp. 70–94.

Narrative

- Bordwell, David. (1985), *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Branigan, Edward. (1984), *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin/ New York: Mouton.
- Branigan, Edward. (1992), *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Buckland, Warren (ed). (2009), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Wiley-Blackwell.
- Chatman, Seymour. (1990), *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gaut, Berys. (2004), 'The Philosophy of the Movies: CinematicNarration' in Peter Kivy (ed). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing, 230–253.
- Smith, Murray. (1995), *Engaging Characters: Fiction, Emotion, andthe Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilson, George M. (1986), *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Wilson, George M. (1997), '*Le grand imagier* steps out: the primitive basis of film narration'. *Philosophical Topics*, 25, 295–318.

Pedagogical Texts

- Falzon, Christopher. (2002), *Philosophy Goes to the Movies*. London/ New York: Routledge.

- Fumerton, Richard and Jeske, Diane. (2009). *Introducing Philosophy Through Film: Key Texts, Discussion, and Film Selections*. Malden
- MA/Oxford: Wiley-Blackwell.
- Gilmore, Richard A. (2005), *Doing Philosophy at the Movies*. Albany: SUNY Press.
- Kupfer, Joseph H. (1999), *Visions of Virtue in Popular Film*. Boulder: Westview Press.
- Litch, Mary. (2002), *Philosophy through Film*. New York: Routledge.
- Rowlands, Mark. (2004), *The Philosopher at the End of the Universe: Philosophy Explained through Science Fiction*. New York: St Martin's Press.

Filmographies

David Lynch Filmography
Eraserhead (1977)
The Elephant Man (1980)
Dune (1984)
Blue Velvet (1986)
Wild at Heart (1990)
Twin Peaks: Fire Walk with Me (1992)
Lost Highway (1997)
The Straight Story (1999)
Mulholland Drive (2001)
INLAND EMPIRE (2006)

Selected Literature on Lynch

- Barney, Richard A. (ed). (2009), *David Lynch Interviews*. Jackson:University Press of Mississippi.
- Gleyzon, Francois-Xavier (ed). (2010), *David Lynch in Theory*. Prague: Charles University Press.
- Lynch, David. (2006), *Catching the Big Fish: Meditation,Consciousness, and Creativity*. New York: Tarcher Penguin.
- MacGowan, Todd. (2007), *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press.
- Mactaggart, Allister. (2010), *The Film Paintings of David Lynch:Challenging Film Theory*,Bristol/Chicago: Intellect Books.
- Sheen, Erica and Davison, Annette. (2004), *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. London/ New York:Wallflower Press.
- Wilson, Eric G. (2007), *The Strange World of David Lynch:*218 *Transcendental Irony from* Eraserhead *to* Mulholland Drive. NewYork/London: Continuum.

Terrence Malick Filmography

Badlands (1973)
Days of Heaven (1978)
The Thin Red Line (1998)
The New World (2005)
The Tree of Life (2011)

Selected Bibliography on Malick

- Chion, Michel. (2004), *The Thin Red Line*. London: British Film Institute.
- Clewis, Robert. (2003), 'Heideggerian wonder in Terrence

Malick's *The Thin Red Line*'. *Film and Philosophy* 7, 22–36.

- Critchley, Simon. (2005), 'Calm—On Terrence Malick's *The Thin Red Line*,' in Rupert Read and Jerry Goodenough (eds), *Filmas Philosophy: Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 133–148.
- Davies, David (ed). (2009), *The Thin Red Line*. London: Routledge.
- Kendall, Stuart and Tucker, Thomas Deane (eds). (2011), *TerrenceMalick: Film and Philosophy*. London: Continuum.
- Michaels, Lloyd. (2009), *Terrence Malick*. Urbana: University of Illinois Press.
- Paterson, Hannah (ed). (2007), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, 2nd edition. London: Wallflower Press.

Lars von Trier Filmography

The Element of Crime (1984)
Epidemic (1987)
Medea (1988)
Europa [*Zentropa*] (1991)
The Kingdom I (1994)
Breaking the Waves (1996)
The Kingdom II (1997)
The Idiots (1998)
Dancer in the Dark (2000)
Dogville (2003)
The Five Obstructions (2003)
Manderlay (2005)
The Boss of It All (2006)
Antichrist (2009)
Melancholia (2011)

Selected Bibliography on von Trier

- Badley, Linda. (2010), *Lars von Trier*. Urbana: University of Illinois Press.
- Bainbridge, Caroline. (2007), *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*. London: Wallflower Press.
- Hjort, Mette and MacKenzie, Scott (eds). (2003). *Purity and Provocation: Dogme 95*. London: British Film Institute.
- Hjort, Mette. (2008). *Dekalog 1: On The Five Obstructions*. London/ New York: Wallflower Press.
- Von Trier, Lars. (2010), 'An interview with Lars von Trier' (Peter Schepelern). *Projections: The Journal for Movies and Mind*, 4, (1), 1–15.

Websites

- *Cinema Journal*: http://www.utexas.edu/utpress/journals/jcj.html
- *Film and Philosophy*: http://www.lhup.edu/dshaw/journal.htm
- *Film-Philosophy*: http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p
- *Journal of Aesthetics and Art Criticism*: http://www.wiley.com/bw/journal.asp?ref=00218529-
- *New Review of Film and Television Studies*: http://www.tandf.co.uk/journals/titles/17400309.asp
- *Rouge*: http://www.rouge.com.au/
- *Screen*: http://screen.oxfordjournals.org/
- *Screening the Past*: http://screeningthepast.com/
- *Senses of Cinema*: http://www.sensesofcinema.com/
- David Bordwell's Website: http://www.davidbordwell.net/
- Film Studies For Free: http://filmstudiesforfree.blogspot.com/
- David Lynch's website: http://davidlynch.com/ Philosophical Films: http://www.philfilms.utm.edu/ and http://www. philfilms.utm.edu/2/filmlist.htm

قائمة المراجع

- Abell, Catherine (2010), 'Cinema as representational art'. *British Journal of Aesthetics*, 50, (3), 273–86.
- Agamben, Giorgio (2007), *Profanations*, trans. Jeff Fort, New York: Zone Books.
- Allen, Richard (1995), *Projecting Illusion: Film Spectatorship and theImpression of Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Allen, Richard and Smith, Murray (1997), *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Andrews, Dudley (2009), 'Edgar Morin' in Paisley Livingston andCarl Plantinga (eds), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London/New York: Routledge, pp. 408–21.
- Aristotle (1996), *Poetics*, trans. M. Heath. London: Penguin Books.
- Arnheim, Rudolf (1957 [1932]), *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- Badiou, Alain (2005), 'The False Movements of Cinema', in*Handbook of Inaesthetics*, trans. Alberto Toscano. Stanford:Stanford University Press, pp. 78–88.
- Baggini, Julian (2003), 'Alien Ways of Thinking: Mulhall's *On Film'.Film-Philosophy*, 7, (24). August. http://www.film-philosophy.com/vol-2003/n24baggini (accessed May 1, 2008).
- Barthes, Roland (1972 [1957]), *Mythologies*, trans. Annette Lavers.New York: Hill and Wang.
- Baudry, Jean-Louis (2004a), 'Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus', in L. Braudy and M. Cohen (eds), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Sixth Edition. New York: Oxford University Press, pp. 355–65.
- - (2004b), 'The Apparatus: Metapsychological Approaches to theImpression of Reality in the Cinema', in L. Braudy

and M. Cohen (eds), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Sixth Edition. New York: Oxford University Press, pp. 206–23.

- Bazin, André (1967 [195859/]), *What is Cinema? Volume I*, trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, Walter (2006), 'The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility: Third Version', Howard Eiland andMichael W. Jennings (eds), *Selected Writings Volume 4: 1938–1940*. Cambridge MA./London: Belknap Press.
- Bergson, Henri (1998 [1896]), *Matter and Memory*, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. New York: Zone Books.
- — (2005 [1907]), *Creative Evolution*, trans. Peter A. Y. Gunter. NewYork: Barnes and Noble Publishing.
- Bersani, Leo and Dutoit, Ulysse (2004), *Forms of Being: Cinema,Aesthetics, Subjectivity*. London: BFI Books.
- Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*. Madison:University of Wisconsin Press.
- — (1988), *Ozu and The Poetics of Cinema*. London/Princeton: BFI Books/Princeton University Press.
- — (1989a), 'A case for cognitivism'. *Iris* 9, 11–40. http://geocities.com/david_bordwell/caseforcog.1.htm?200914 (accessed May 14,2009).
- — (1989b), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in theInterpretation of Cinema*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- — (1990), 'A case for cognitivism: further reflections'. *Iris*, 11,107–112.http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no11_summer1990Â? 107.pdf (accessed May14, 2009).
- Bordwell, David and Carroll, Noël (eds) (1996a), *Post-Theory:Reconstructing Film Studies*. Madison:University of Wisconsin Press.

- Bordwell, David (1996b), 'Contemporary Film Studies and theVicissitudes of Grand Theory', in D. Bordwell and N. Carroll (eds),*Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University ofWisconsin Press, pp. 3–36.
- — (1997), *On the History of Film Style*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- — (2008), *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Branigan, Edward (1984), *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin/ New York:Mouton.— (1992), *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Brown, William (2010), 'Claiming interdisciplinary studies. Review ofJames Phillips (ed.) *Cinematic Thinking: Philosophical Approachesto the New Cinema* (Stanford: Stanford University Press, 2009)'. *Film-Philosophy*, 14, (1), 337–9.
- Buckland, Warren (ed.) (2008), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. New York/London: Routledge.
- Buckland, Warren (2009), 'Introduction: Puzzle Plots', in Warren Buckland (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling inContemporary Cinema*. Wiley-Blackwell, 2009, pp. 1–12.
- Carroll, Noël (1985), 'The power of movies'. *Daedalus* 114, (4), Fall, 79–103.
- — (1988a), *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- — (1988b), *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton: Princeton University Press.
- — (1988c), 'Film/mind analogies: The case of Hugo Münsterberg', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, (4), Summer, 489–99.
- — (1990), *The Philosophy of Horror; or, the Paradoxes of the Heart*.London/New York, Routledge.
- — (1996), 'Prospects for Film Theory: A Personal

Assessment', in David Bordwell and Noël Carroll (eds), *Post-Theory:Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 37–68.

- — (2003), *Engaging the Moving Image*. New Haven/London: Yale University Press.
- — (2006), 'Defining the Moving Image', in Noël Carroll andJinhee Choi (eds), *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Malden, MA./Oxford: Blackwell Publishing, pp. 113–33.
- — (2008), *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden, MA.:Blackwell Publishing.Casebier, Allan (1991), *Film and Phenomenology: Towards a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cavell, Stanley (1979), *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged Edition. Cambridge, MA./ London: Harvard University Press.
- — (1981), *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA.: Harvard University Press
- — (1996), *Contesting Tears: the Melodrama of the Unknown Woman*.Chicago: University of Chicago Press.
- — (1999), 'An interview with Stanley Cavell'. *Harvard Journal of Philosophy*, VII, 19–28.
- — (2005), William Rothman and Marian Keane (eds) *Cavell on Film*. Albany: State University of New York Press, pp. 11–40.
- — (2008), 'On Eyal Peretz's *Becoming Visionary*,' in Eyal Peretz, *Becoming Visionary: Brian de Palma's Cinematic Education of theSenses*. Stanford: Stanford University Press, pp. xi–xvii. Chatman.
- Seymour (1990), *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cholodenko, Alan (2008), 'The animation of cinema', *The*

SemioticReview of Books, 18, (2), 1–10.

- Clewis, Robert (2003), 'Heideggerian wonder in Terrence Malick's *The Thin Red Line*'. *Film and Philosophy* 7, 22–36.
- Clover, Carol (1992), *Men, Women, and Chainsaws*. Princeton: Princeton University Press.
- Colman, Felicity (ed.) (2009), *Film, Theory and Philosophy*. Durham: Acumen Press.
- Constable, Catherine (2009), *Adapting Philosophy: Jean Baudrillard and the Matrix Trilogy*. Manchester: Manchester University Press.
- Coplan, Amy (2006), 'Catching characters' emotions: emotional contagion responses to narrative fiction film'. *Film Studies: An International Review* 8, 26–38.
- Cousins, Mark (2007), 'Praising *The New World*', in Hannah Paterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London: Wallflower Press, pp. 192–8.
- Critchley, Simon (1997), *Very Little ... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*, Revised Edition. London and New York: Routledge.
- — (2005), 'Calm — On Terrence Malick's *The Thin Red Line*,' in Rupert Read and Jerry Goodenough (eds), *Film as Philosophy:Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 133–48.
- Critchley, Simon and Webster, Jamieson (2010), 'What is the hole inside the hole? On David Lynch's *INLAND EMPIRE*'. *Bedeutung*I, (3), http://www.bedeutung.co.uk/?page_id=1921 (accessed July 13, 2010).
- Currie, Gregory (1993), 'The long goodbye: the imaginary language of film'. *British Journal of Aesthetics*3) ,33), July: 207–219— (1995), *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. New York: Cambridge University Press.
- — (1999), 'Cognitivism', in Toby Miller and Robert Stam

(eds), *A Companion to Film Theory*. Malden MA/London: Blackwell, pp. 105–22.

- Danto, Arthur C. (1979), 'Moving Pictures'. *Quarterly Review of Film Studies*, 4, (1), Winter, 1–21.
- — (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- Davies, David (ed.) (2009a), *The Thin Red Line*. London: Routledge.
- Davies, David (2009b), 'Terrence Malick', in Paisley Livingston and Carl Plantinga (eds), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London/New York: Routledge, pp. 560–80.
- Debord, Guy (1955), 'Introduction to a Critique of Urban Geography'. *Les Lèvres Nues* #6, http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/2 (accessed December 30, 2010).
- Deleuze, Gilles (1986 [1983]), *Cinema I: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis:University of Minnesota Press.
- — (1989 [1985]), *Cinema II: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galatea. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- — (2000), 'The Brain is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze', trans. Marie Therese Guirgis, in Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 365–73.
- de Sousa, Ronald (1987), *The Rationality of Emotion*. Cambridge,MA.: The MIT Press.
- Elsaesser, Thomas and Buckland, Warren (2002), *Studying Contemporary American Film: A Guide To Movie Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Elsaesser, Thomas (2009), 'The Mind-Game Film', in

Warren Buckland (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 13–41.

- Flanagan, Martin (2007), 'â•›"Everything a Lie": The Critical and Commercial Reception of Terrence Malick's *The Thin Red Line*', in Hannah Patterson (ed.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, Second Edition. London: Wallflower Press, pp. 125–40
- Flory, Dan (2009), 'Race' in P. Livingston and C. Plantinga (eds), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London: Routledge, pp. 227–36.
- Frampton, Daniel (2006), *Filmosophy*. London: Wallflower Press.
- Freeland, Cynthia (2002), *The Naked and the Undead*. Boulder, CO.: Westview Press.
- Furstenau Marc and MacEvoy, Leslie (2007), 'Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*', in Hannah Paterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London: Wallflower Press, pp. 179–91.
- Gadamer, Hans-Georg (2004), *Truth and Method*, Second Edition. London/New York: Continuum.
- Gaut, Berys (2002), 'Cinematic art'. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60, (4), 299–312.
- — (2010), *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gilmore, Richard A. (2005), *Doing Philosophy at the Movies*. Albany: State University of New York Press.
- Grodal, Torben (2009), *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Hainge, Greg (2010), 'Red Velvet: Lynch's Cinemat(ograph) ic Ontology', in Francois-Xavier Gleyzon (ed.), *David Lynch*

in Theory. Prague: Charles University Press, 2011, pp. 24–39.
- Heidegger, Martin (1982), *On the Way to Language*, trans. Peter D. Hertz. San Francisco: Harper Books.
- Hjort, Mette (2009), '*The Five Obstructions*', in P. Livingston and C. Plantinga (eds), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London/New York: Routledge, pp. 631–40.
- Hume, David (1965 [1757]), 'Of Tragedy', in *Of the Standard of Taste and Other Essays*, John W. Lenz (ed.). Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Jarvie, Ian (1987), *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. London: Routledge.
- Klevan, Andrew (2005), *Film Performance: From Achievement to Appreciation*. London: Wallflower Press.
- — (2011), 'Notes on Stanley Cavell and Philosophical Film Criticism', in Havi Carel and Greg Tuck (eds), *New Takes in Film-Philosophy*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 48–64.
- Kovács, András Bálint (2000), 'The Film History of Thought' in Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 153–70
- — (2009), 'Andrei Tarkovsky', in P. Livingston and C. Plantinga (eds) *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London/ New York: Routledge, pp. 581–90.
- Lacan, Jacques (2006), 'The Mirror Stage as Formative of the *I* as Revealed in Psychoanalytic Experience', in *crits: The First Complete Edition in English*, trans. B. Fink. New York: Norton Books, pp. 75–81.
- Laine, Tarja (2010), '*The diving bell and the butterfly* as an emotional event', Midwestern *Studies in Philosophy*, XXXÍV, 295–305.
- — (2011), *Feeling Film*. London/New York: Continuum.
- Litch, Mary (2002). *Philosophy through Film*. New York: Routledge.

- Livingston, Paisley (2006), 'Theses on Cinema as Philosophy', in Murray Smith and Thomas E. Wartenberg (eds), *Thinking through Cinema: Film as Philosophy*. Malden, MA./Oxford: Blackwell
- Publishing, pp. 11–18.
- — (2008), 'Recent work on cinema as philosophy'. *Philosophy Compass* 3, (4), 590–603.
- Livingston, Paisley and Plantinga, Carl (2009), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London: Routledge.
- Livingston, Paisley (2009a), 'Ingmar Bergman', in P. Livingston and C. Plantinga (eds) *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London: Routledge, pp. 560–8.
- Livingston, Paisley (2009b), *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Lopes, Dominic McIver (2005), 'Aesthetics of photographic transparency'.*Mind* 112, 335–48.
- Lynch, David (2006), *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*. New York: Tarcher Penguin.
- Macdonald, Iain (2009), 'Nature and the Will to Power in Terrence Malick's *The New World*, in David Davies (ed.), *The Thin Red Line*. London/New York: Routledge, pp. 87–110.
- Mactaggart, Allister (2010), *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*, Bristol/Chicago: Intellect Books.
- Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Marrati, Paola (2008), *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, trans. Alisa Hartz. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Martin, Adrian (2006), 'Laura Mulvey, Death at 24x a second: stillness and the moving image' (Book Review), *Cineaste*, Winter, 75–6.
- — (2007a), 'Approaching *The New World*', in Hannah

Paterson (ed.), *Poetic Visions of America: The Cinema of Terrence Malick*, Second Edition. London: Wallflower Press, pp. 212–21.

- — (2007b), 'Things to look into: The cinema of Terrence Malick'. *Rouge*, 10, http://www.rouge.com.au/10/malick.html (accessed January 19, 2007).
- Martin-Jones, David (2006), *Deleuze, Cinema, and National Identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964), *Sense and Non-Sense*, trans. Patricia Allen Dreyfus. Evanston: Northwestern University Press.
- — (2002 [1945]), *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith.London: Routledge.
- Metz, Christian (1974), *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor. New York: Oxford University Press.
- — (1982), *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, trans. C. Britton, A. Williams, B. Brewster and A. Guzzetti. Bloomington: Indiana University Press.
- Michaels, Lloyd (2009), *Terrence Malick*. Urbana: University of Illinois Press.
- Millington, Jeremy (2010), 'Critical voices: points of view in and on *The Thin Red Line*'. *Cineaction*, June 22.
- Morin, Edgar (2002 [19561978/]), *The Cinema, or The Imaginary Man*, trans. Lorraine Mortimer. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Morrison, James (2007), 'Making Worlds, Making Pictures: Terrence Malick's *The New World*', in Hannah Patterson (ed.), *Poetic Visions of America: The Cinema of Terrence Malick*, Second Edition. London: Wallflower, pp. 199–211.
- Mulhall, Stephen (1999), *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*. Oxford: Oxford University Press.

- — (2002), *On Film*. New York: Routledge.
- — (2008), *On Film*, Second Edition. New York: Routledge. Mullarkey, John (2009), *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- — (2011), 'Films Can't Philosophise (and Neither Can Philosophy): Introduction to a Non-Philosophy of Cinema', in Havi Carel and Greg Tuck (eds), *New Takes in Film-Philosophy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 86–100.
- Mulvey, Laura (1975), 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. *Screen*, 16, (3), 6–18.
- Münsterberg, Hugo (2002 [1916]), *The Photoplay: A Psychological Study* in Allen Langdale (ed.), *Hugo Münsterberg on Film*. London: Routledge.
- Nietzsche, Friedrich (1967 [1872]), *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*. New York: Vintage Books.
- Orr, John (2009), 'A cinema of parallel worlds: Lynch and Kieslowski + INLAND EMPIRE. *Film International*, 7, (11), February, 28–43.
- Palmer, Tim (2006), 'Style and sensation in the contemporary French cinema of the body'. *Journal of Film and Video*, 58, (3), Fall, 22–32.
- Panofsky, Erwin (1997 [1934]), 'Style and Medium in the Motion Pictures', in J. Harrington (ed.), *Film and/as Literature*. New York: Prentice Press, pp. 283–94.
- Peretz, Eyal (2008), *Becoming Visionary: Brian de Palma's Cinematic Education of the Senses*. Stanford: Stanford University Press.
- Perkins, V. F. (1972), *Film as Film: Understanding and Judging Movies*. New York: Penguin Books.
- Plato (1987), *The Republic*, trans. Desmond Lee. London: Penguin.

- Plantinga, Carl and Smith, Greg M. (1999), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Plantinga, Carl (2002), 'Cognitive film theory: An insider's appraisal', *Cinémas: revue d'etudes cinematographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies*, 12, (2), 15–37.
- — (2009a), *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press.
- — (2009b), 'Emotion and Affect', in P. Livingston and C. Plantinga (eds), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London: Routledge, pp. 86–96.
- Prince, Stephen (1996), 'Psychoanalytic Film Theory and the Case of the Missing Spectator', in D. Bordwell and N. Carroll (eds), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 71–86.
- Prinz, Jesse (2004), *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotions*. New York: Oxford University Press.
- Quandt, James (2004), 'Flesh and blood: Sex and violence in recent French cinema', *Artforum*, 42, (6), February: 24–47.
- Radford, Colin (1975), 'How can we be moved by the fate of Anna Karenina?'. Proceedings of *the Aristotelian Society*, Supplemental Volume, 49, 67–80.
- Ranciere, Jacques (2004), *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill. London: Continuum.
- — (2006), *Film Fables*, trans. Emiliano Battista. Oxford/ New York: Berg Books.
- Rhym, John (2010), 'The paradigmatic shift in the reception of Terrence Malick's *Badlands* and the emergence of a Heideggerian cinema'. *Quarterly Review of Film and Video*, 27, 255–66.
- Roberts Robert C. (2003), *Emotions: An Essay in Aid of Moral Psychology*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

- Robinson, Jenefer (2005), *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Rodley, Chris (ed.) (2005), *Lynch on Lynch*, Revised Edition. London: Faber and Faber.
- Rodowick, D. N. (1997), *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press.
- — (2007a), 'An elegy for theory'. *October*, 122, Fall, 91–109.
- — (2007b), *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA./London: Harvard University Press.
- Rothman, William and Keane, Marian (2000), *Reading Cavell's* The World Viewed: *A Philosophical Perspective on Film*. Detroit: Wayne State University Press.
- Rowlands, Mark (2004), *The Philosopher at the End of the Universe: Philosophy Explained through Science Fiction*. New York: St Martin's Press.
- Russell, Bruce (2006), 'The Philosophical Limits of Film', in Noël Carroll and Jinhee Choi (eds), *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Malden, MA./Oxford: Blackwell
- Publishing, pp. 387–90.
- Sacks, Oliver (1986), *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. London: Picador Books.
- Schaffner, Anna Katharina (2009), 'Fantasmatic splittings and destructive desires: Lynch's *Lost Highway, Mulholland Drive,* and *INLAND EMPIRE*'. *Forum for Modern Language Studies*, 45, (3), 270–91.
- Scruton, Roger (1981), 'Photography and representation'. *Critical Inquiry*, 7, (3), Spring, 577–601.
- Sesonske, Alexander (1973), 'Cinema Space', in David Carr and Edward S. Casey (eds), *Explorations in Phenomenology*. The Hague: Martinus Nijoff, pp. 399–409.
- — (1974), 'Aesthetics of film, or a funny thing happened on the

way to the movies'. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 51–7.

- Shaw, Daniel (1997), 'A Humean definition of horror'.*Film-Philosophy*, 1, (4), August. http://www.film-philosophy.com/vol1-1997/n4shaw (accessed November 18, 2010).
- — (2001), 'Power, horror, and ambivalence'. *Film and Philosophy*, 6[Special Issue on Horror], 1–12.
- — (2008), *Film and Philosophy: Taking Movies Seriously*. London: Wallflower Press.
- Shaw, Joshua (2009), 'A second look at Mulhall's *On Film*, 2ndedn' *Film-Philosophy*, 13, (1), 187–98. http://www.film philosophy.com/2009v13n1/shaw.pdf (accessed November 18, 2010).
- Silverman, Kaja (2003), 'All Things Shining', in David L. Eng and David Kazanjian (eds), *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California, pp. 323–42.
- Singer, Irving (2007), *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher:Reflections on His Creativity*. Cambridge, MA./ London: The MIT Press.
- Sinnerbrink, Robert (2005), 'Cinematic Ideas: on David Lynch's *Mulholland Drive*', *Film-Philosophy*, 9, (4), June. http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/847759/ (accessed July 1, 2005).
- — (2006), 'A Heideggerian cinema? On Terrence Malick's *The Thin Red Line*'. *Film-Philosophy*, 10, (3), December, http://www.film-philosophy.com/2006v10n3/sinnerbrink.pdf (accessed December 24, 2006).
- — (2009a), 'Hugo Münsterberg', in Felicity Colman (ed), *Film,Theory and Philosophy*. Durham: Acumen Press, pp. 20–30.
- — (2009b), 'From Mythic History to Cinematic Poetry: Terrence Malick's *The New World* Viewed'. *Screening the Past*, 26, [Issue on Early Europe], December. http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/26/early-europe/the-new-world.html (accessed December 20, 2009).

- — (2010), 'Disenfranchising Film? On the Analytic-Cognitivist Turn in Film Theory', in Jack Reynolds, Ed Mares, James Williams and James Chase (eds), *Postanalytic and Metacontinental: Crossing Philosophical Divides*. Continuum, pp. 173–89.
- — (2011), 'Re-Enfranchising Film: Towards a Romantic Film-Philosophy', in Havi Carel and Greg Tuck (eds), *New Takes in Film-Philosophy*. London: Palgrave Macmillan, pp. 25–47.
- Smith, Greg M. (2003), *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Murray (1995), *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- — (2006), 'Film Art, Argument, and Ambiguity', in Murray Smithand Thomas E. Wartenberg (eds), *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing.
- — (2010), 'Film theory meets analytic philosophy; or, *l'affaire Sokal* and film studies'. *Cinema: The Journal of Philosophy and the Moving Image*, 1, 111–17.
- Smith, Richard (2001), 'The philosopher with two brains'. *Film-Philosophy*, 5, (34), November. http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/655568/ (accessed January 4,2010).
- Smuts, Aaron (2003), 'Haunting the House from Within: Disbelief Mitigation and Spatial Experience', in S. J. Schneider and D. Shaw (eds), *Dark Thoughts: Philosophical Reflections on Cinematic Horror*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- — (2007), 'The paradox of painful art'. *Journal of Aesthetic Education*, 41, 59–77.
- — (2009a), 'Film as philosophy: in defence of a bold thesis'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67, (4), Fall, 409–20.
- — (2009b), 'Horror', in Paisley Livingston and Carl Plantinga (eds), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London/New York: Routledge, pp. 505–14.

- Sobchack, Vivian (1992), *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- — (2011), 'Fleshing Out the Image: Phenomenology, Pedagogy, and Derek Jarman's *Blue*', in Havi Carel and Greg Tuck (eds), *New Takes in Film-Philosophy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan,pp. 191–206.
- Sparshott, Frances E. (1975), 'Vision and dream in the cinema'. *Philosophic Exchange*, Summer, 111–22.
- — (1985), 'Basic Film Aesthetics', in Gerald Mast and Marshal Cohen (eds), *Film Theory and Criticism*, Third Edition. New York:Oxford University Press.
- Stadler, Jane (2008), *Pulling Focus: Intersubjective Experience, Narrative Film, and Ethics*. New York/London: Continuum.
- Thompson-Jones, Katherine (2008), *Aesthetics and Film*. London/New York: Continuum.
- Totaro, Donato; Rist, Peter; and Jordan, Randolph (2009),'Roundtable on David Lynch's *INLAND EMPIRE*, Part 2'. *Offscreen*, 13(9), September 30. http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/roundtable_inland_empire_pt2/ (accessed November 30, 2010).
- Trahair, Lisa (2007), *The Comedy of Philosophy: Sense and Nonsense in Early Cinematic Slapstick*. Albany: State University of New York Press.
- Von Trier, Lars (2010), 'An interview with Lars von Trier' (Peter Schepelern). *Projections: The Journal for Movies and Mind*, 4, (1),1–15.
- Walton, Kendall L. (1984), 'Transparent pictures: on the nature of photographic realism'. *Critical Inquiry*, 11, (2), December, 246–77.
- — (1990), *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.

- Wartenberg, Thomas E. (2004), 'Philosophy of Film'. *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, http://plato.stanford.edu/entries/film/ (accessed April 3, 2009).
- — (2007), *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. New York/London: Routledge.
- White, Rob and Power, Nina (2009), '*Antichrist*: a discussion', *Film Quarterly*, Web Exclusives, December, http://www.filmquarterly.org/200912//antichrist-a-discussion/ (accessed November 16, 2010).
- Wilson, Eric G. (2007), *The Strange World of David Lynch:Transcendental Irony from* Eraserhead *to* Mulholland Drive. New York/London: Continuum.
- Wilson, George M. (1986), *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Wilson, George M. (1997), '*Le grand imagier* steps out: the primitive basis of film narration', *Philosophical Topics*, 25, (1): 295–318.
- Wood, Robin. (1986), 'The American Nightmare: Horror in the 70s', in *Hollywood from Vietnam to Reagan* New York: Columbia University Press, pp. 70–94.

قائمة الأفلام

- *Adaptation* (Spike Jonze/Charlie Kaufman, 2002)
- *Alien* (Ridley Scott, 1979)
- *Aliens* (James Cameron, 1986)
- *Alien*3 (David Fincher, 1992)
- *Alien Resurrection* (Jean-Pierre Jeunet, 1997)
- *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950)
- *All About My Mother* [*Todo Sobre Mi Madre*] (Pedro Almodóvar, 1999)
- *American Beauty* (Sam Mendes, 1999)
- *An Andalusian Dog* [*Un Chien Andalou*] (Luis Bunuel, 1929)
- *Anatomy of Hell* [*Anatomie de l'enfer*] (Catherine Breillat, 2004)
- *Antichrist* (Lars von Trier, 2009)
- *Au hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966)
- *Babel* (Alejandro González Inárritu, 2006)
- *Badlands* (Terrence Malick, 1973)
- *The Bad Seed* (Mervyn LeRoy, 1956)
- *Baise Moi* (Virginie Despentes and Coralie Trinh Thi, 2000)
- *Band of Ninja* [Ninja bugei-cho] (Nagisa Oshima, 1967)
- *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999)
- *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946)
- *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)
- *Blissfully Yours* [*Sud sanaeha*] (Apichatpong Weerasethakul, 2002)
- *Blue* (Derek Jarman, 1993)
- *Body Double* (Brian de Palma, 1984)
- *The Canterbury Tales* [*I raconti di Canterbury*] (Pier Paolo Pasolini,1972)
- *Carrie* (Brian de Palma, 1976)
- *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)
- *The Child* [*L'enfant*] (Jean-Pierre Dardenne and Luc

Dardenne,2005)
- *Children of Men* (Alfonso Cuáron, 2006)
- *Chimes At Midnight* (Orson Welles, 1965)
- *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941)
- *City Lights* (Charlie Chaplin, 1931)
- *Contempt* [*Le mépris*] (Jean-Luc Godard, 1963)
- *Creepers* (*Phenomena*) (Dario Argento, 1985)
- *Dark Water* [*Honogurai mizu no soko kara*] (Hideo Nakata, 2002)
- *Days of Heaven* (Terrence Malick, 1978)
- *Disque 957* (Germaine Dulac, 1928)
- *Don Quixote* (Orson Welles [unfinished])
- *Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989)
- *Don't Look Now* (Nicolas Roeg, 1973)
- *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)
- *Dr Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964)
- *Duck Soup* (Leo McCarey, 1933)
- *8 ½* (Federico Fellini, 1963)
- *Elephant* (Gus Van Sant, 2003)
- *Element of Crime* [*Forbrydelsens element*] (Lars von Trier, 1984)
- *Empire* (Andy Warhol, 1964)
- *Enter the Void* (Gaspar Noé, 2009)
- *Eraserhead* (David Lynch, 1977)
- *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry/Charlie
- Kaufman, 2004)
- *Europa* (Lars von Trier, 1991)
- *The Exorcist* (William Friedkin, 1973)
- *Farinelli* (Gérard Corbiau, 1994)
- *Fight Club* (David Fincher, 1999)
- *Finding Nemo* (Andrew Stanton and Lee Unkrich, 2003)
- *The Five Obstructions* (Lars von Trier, 2003)
- *The Flicker* (Tony Conrad, 1965)

- *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*
- (Errol Morris, 2003)
- *Funny Games* (Michael Haneke, 19972007/)
- *The Great Dictator* (Charlie Chaplin, 1940)
- *Hana-bi* (Takeshi Kitano, 1997)
- *Happy Together* [*Chun gwong cha sit*] (Wong Kar-wai, 1997)
- *Hidden* [*Caché*] (Michael Haneke, 2005)
- *Hour of the Wolf* [*Vargtimmen*] (Ingmar Bergman, 1968)
- *I Stand Alone* [*Seul contre tous*] (Gaspar Noé, 1998)
- *The Idiots* (Lars von Trier, 1998)
- *Inception* (Christopher Nolan, 2010)
- *In the Mood for Love* [*Fa yeung nin wa*] (Wong Kar-wai, 2000)
- *In My Skin* [*Dans ma peau*] (Marina de Van, 2002)
- *INLAND EMPIRE* (David Lynch, 2006)
- *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002)
- *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955)
- *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975)
- *The Kingdom I and II* [*Riget I and II*] (Lars von Trier, 1994 and 1997)
- *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941)
- *La guerre est finie* (Alain Resnais, 1966)
- *La Jetée* (Chris Marker, 1962)
- *The Last Sunset* (Robert Aldrich, 1961)
- *Last Year at Marienbad* [*L'année dernière à Marienbad*] (Alain
- Resnais, 1961)
- *Letter to Jane* (Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin, 1972)
- *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962)
- *London* (Patrick Keiller, 1994)
- *Lost Highway* (David Lynch, 1997)

- *Magnolia* (P. T. Anderson, 1999)
- *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941)
- *The Matrix* (Larry Wachowski and Andy Wachowski, 1999)
- *Medea* (Lars von Trier, 1987)
- *Memento* (Christopher Nolan, 2000)
- *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1943)
- *Minority Report* (Stephen Spielberg, 2002)
- *Mirror* [*Zerkalo*] (Andrei Tarkovsky, 1975)
- *The Misfits* (John Huston, 1961)
- *Mission: Impossible* (Brian de Palma, 1996)
- *Mission: Impossible II* (John Woo, 2000)
- *Mission: Impossible III* (J. J. Abrams, 2006)
- *Modern Times* (Charlie Chaplin, 1936)
- *Mouchette* (Robert Bresson, 1967)
- *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001)
- *My Fair Lady* (George Cukor, 1964)
- *Nashville* (Robert Altman, 1976)
- *The New World* (Terrence Malick, 2005)
- *Nightwatching* (Peter Greenaway, 2007)
- *No Country for Old Men* (Ethan Coen and Joel Coen, 2007)
- *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959)
- *Nosferatu the Vampyre* (Werner Herzog, 1979)
- *Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946)
- *October: Ten Days that Shook the World* [*Oktyabr*] (Sergei Eisenstein,1928)
- *One Second in Montreal* (Michael Snow, 1969)
- *The Passion of Joan of Arc* [*La passion de Jeanne d'Arc*] (Carl
- Theodor Dreyer, 1928)
- *The Perfect Human* [Det perfekte menneske] (Jorgen Leth, 1967)
- *Persona* (Ingmar Bergman, 1966)
- *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959)

- *Poetic Justice* (Hollis Frampton, 1972)
- *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)
- *Psycho* (Gus Van Sant, 1998)
- *Queen Kelly* (Erich von Stroheim, 1932)
- *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950)
- *Read my Lips* [*Sur mes lèvres*] (Jacques Audiard, 2001)
- *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954)
- *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992)
- *Ring* [*Ringu*] (Hideo Nakata, 1998)
- *Romance* (Catherine Breillat, 1999)
- *Rome, Open City* [*Roma, città aperta*] (Roberto Rossellini, 1945)
- *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968)
- *The Rules of the Game* [*La règle de jeu*] (Jean Renoir, 1939)
- *Russian Ark* [*Russkiy kovcheg*] (Alexander Sokurov 2002)
- *Samson and Delilah* (Warwick Thornton, 2009)
- *Scenes from a Marriage* [*Scener ur ett ktenskap*] (Ingmar Bergman,1973)
- *The Searchers* (John Ford, 1956)
- *The Seventh Continent* [*Die siebente Kontinent*] (Michael Haneke,1989)
- *The Seventh Seal* [*Det sjunde inseglet*] (Ingmar Bergman, 1957)
- *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980)
- *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008)
- *A Short Film About Love* (Krzysztof Kieslowski, 1988)
- *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991)
- *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999)
- *Stage Fright* (Alfred Hitchcock, 1950)
- *Sullivan's Travels* (Preston Sturges, 1941)
- *Summer with Monica* [*Sommaren med Monika*] (Ingmar Bergman,1953)
- *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950)
- *Talk to Her* [*Hable con ella*] (Pedro Almodóvar, 2002)

- *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)
- *Ten Canoes* (Rolf de Heer and Peter Djigirr, 2006)
- *That Obscure Object of Desire* [*Cet obscur objet du désir*] (Luis Bunuel, 1977)
- *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1998)
- *The Third Man* (Carol Reed, 1949)
- *Tokyo Story* [*Tôkyô monogatari*] (Yasujiro Ozu, 1953)
- *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011)
- *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001)
- *Tsotsi* (Gavin Hood, 2005)
- *Twin Peaks* (David Lynch and Mark Frost, 1990–1991)
- *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968)
- *2046* (Wong Kar-wai, 2004)
- *The Unknown* (Tod Browning, 1927)
- *The Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995)
- *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932)
- *The Vanishing* [*Spoorloos*] (Georges Sluizer, 1988)
- *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)
- *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (Jean-Luc Godard, 1962)
- *Wild Strawberries* [*Smultronstället*] (Ingmar Bergman, 1957)
- *Winter Light* [*Nattvardsg sterna*] (Ingmar Bergman, 1963)
- *Wittgenstein* (Derek Jarman, 1993)
- *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939)


MANA.NET



إن العلاقة بين السينما والفلسفة قد أضحت مؤخرًا موضع اهتمام فكريّ متزايد. وهذا الكتاب يتناول الأسئلة التي تُطرح حول طبيعة هذه العلاقة، مستعينًا بالرؤى الفلسفية القاريّة والتحليلية حول السينما، وزاعمًا أن السبيل الأفضل للتغلب على العداوة المتبادلة بين تلك الرؤى هي تأسيس شكل جديد من منهج السينما-الفلسفة، يتسم بالتعددية ويقوم على الاشتباك النقدي مع أفلام بعينها. يضع الكتاب منهج السينما-الفلسفة موضع التطبيق ويقدم محتوى قيمًا ومهمًا للطلاب والباحثين المتخصصين في مجالات الفلسفة ودراسات السينما والدراسات الثقافية.



الطبعة الأولى: 2021

